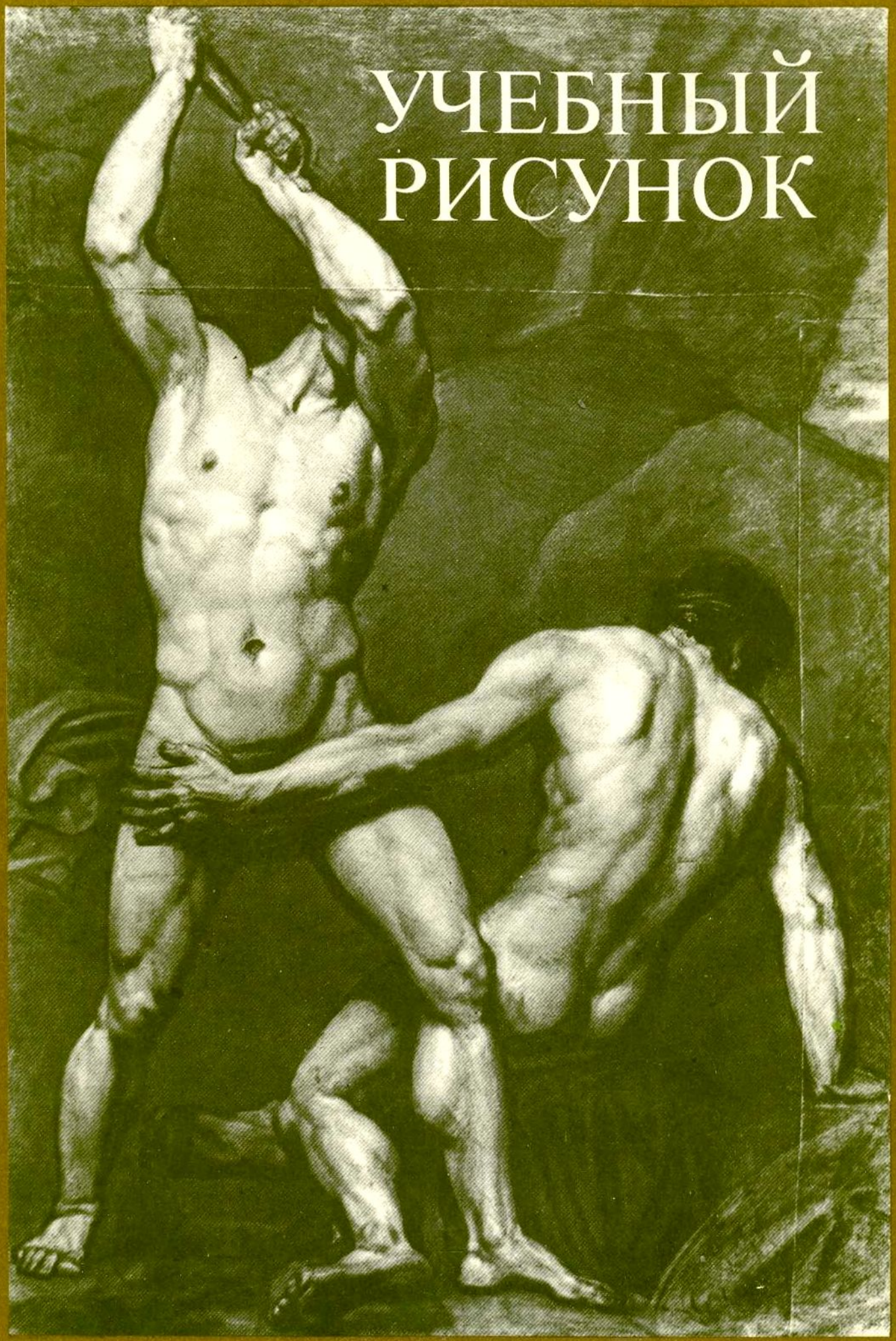
# УЧЕБНЫЙ РИСУНОК



ББК 85.15
У91

Издание выпущено в счет дотации,
выделенной Комитетом РФ по печати

Редакционная коллегия:
профессор О. А. Еремеев, доцент В. А. Королев,
профессор Н. Н. Репин

Учебное пособие подготовлено коллективом
преподавателей кафедры рисунка Санкт-Петербургского
государственного академического института
живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

Изд. 2-е, доп.

У $\frac{\text{4903040000-115}}{\text{024(02)-95}}$ 41-93

ISBN 5-85200-202-X

© Издательство
«Изобразительное искусство», 1995

Российская Академия художеств

Санкт-Петербургский государственный
академический институт живописи, скульптуры
и архитектуры имени И. Е. Репина

# УЧЕБНЫЙ РИСУНОК

Допущено Министерством культуры
Российской Федерации в качестве
учебного пособия для высших
художественных учебных заведений

Москва
«Изобразительное искусство»
1995

Рисунок требует от художника силы характера, постоянства и великого терпения. Это предмет, которым даже и наисильнейшим приходится овладевать снова и снова с борьбою и упорством.

*Франсиско Пачеко*

# ВВЕДЕНИЕ

Высшая художественная школа закладывает основы профессиональной грамотности и мастерства, формирует мировоззрение художника.

В выполнении этих ответственных задач особая роль принадлежит рисунку как основе всех видов изобразительного искусства. Рисунок — не только искусство, но и наука, обучающая мыслить формой, понимать конструктивную основу, изображать пластическую структуру предмета на плоскости.

Рисунок — средство выражения мыслей, чувств, фантазии, представлений в любой композиционной и проектной работе.

Данное пособие содержит методическое обоснование основных программных заданий учебного рисунка, разбирает вопросы практики рисунка, методики его преподавания. Цель пособия — повышение качественного уровня учебных работ, совершенствование существующей системы обучения рисунку. Программа по рисунку, основывающаяся на использовании лучших традиций мировой и русской реалистической школы, ориентирует учащихся на углубленное изучение натуры. Последовательность заданий, постепенность процесса рисования с натуры, принятые в высшей художественной школе, позволяют сочетать изучение натуры с ее художественной интерпретацией.

Традиции всестороннего изучения человека лежат в основе русской школы реалистического рисунка и отвечают задачам искусства нашего времени.

В учебном пособии значительное место отводится обоснованию длительной штудии натуры, позволяющей анализировать форму и развивать мышление художника. В книге говорится о значении тона, законченности рисунка, необходимости постоянного обогащения учащихся знаниями анатомии и перспективы.

В пособии уделено внимание краткосрочным постановкам по рисунку, наброскам, рисованию по памяти и по представлению, работе по изображению античных слепков, интерьеров, архитектуры в пейзаже, театрально-декорационных постановок, учебно-творческой и самостоятельной практике студентов. Все это рассматривается как упражнения, в разной степени необходимые учащимся всех творческих факультетов.

Пути постижения человека и природы раскрывали художники прошлых столетий. Для нас большой интерес представляют их высказывания, трактаты, многие положения из которых по сей день не утратили своего значения.

Теория и практика изобразительного искусства, используя достижения прошлого и опыт советской художественной школы, предлагают постоянно совершенствующуюся методику овладения профессиональными навыками: углубленное изучение натуры, освоение техник рисунка, повышение художественной ценности учебных работ. Книга адресуется педагогам-художникам, учащимся творческих факультетов высших художественных учебных заведений, а также широкому кругу читателей, постоянно проявляющих интерес к искусству.

# РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

Благодаря широкому обобщению и четким деталям гипсовая голова с античного слепка — ценное учебное пособие на младших курсах художественного вуза. Рисование ее помогает учащемуся разобраться в построении сложного объема во взаимосвязи его основных частей.

Начальная практика рисования гипсовых слепков — это хорошая подготовка учащихся к дальнейшему изучению человека на последующих курсах.

Эта работа приучает к точности изображения, тренирует зоркость глаза, дисциплинирует художника, воспитывает в нем эстетический вкус. При работе с гипса учащемуся не надо отвлекаться на решение тональными отношениями поверхностей различной окраски, как это происходит при изображении живой натуры, где работа тоном усложняется из-за необходимости передать цвет глаз, волос, движение головы и другое; на гипсовой же модели этого нет.

При рисовании живой головы учащемуся постоянно приходится отбирать из множества деталей наиболее существенные, в гипсовых слепках такой отбор проведен ранее скульптором.

Постановка гипсовой головы в условиях мастерской начинается с выбора слепка классического образца, установки его на подставку неподалеку от плоскости стены и освещения головы сверху под небольшим углом.

Искусственный свет для этой цели подходит больше, так как тени остаются неподвижными, хорошо расчленяются полутона, видны рефлексы и общий светораздел по объему головы.

При дневном освещении слепок менее контрастен, тени подвижны, что затрудняет работу. С каждого места работы голова должна хорошо просматриваться, для чего ее необходимо поставить несколько выше уровня горизонта.

Уяснив смысл и характер задания, некоторые студенты выполняют предварительный композиционный эскиз или короткий рисунок в избранном формате. Другие с выбранной ими точки зрения и горизонта начинают рисовать без предварительных поисков.

Процесс работы с натуры имеет отдельные стадии, на первой из которых определяется положение головы в пространстве при помощи срединной линии — устанавливается поворот, наклон и ее размер по отношению к листу. Разместив изображение головы на плоскости, намечают размеры основных частей лица: от теменной кости до надбровных дуг (высота лба); от надбровных дуг до основания носа, от основания носа до нижнего края подбородка — нижняя лицевая часть.

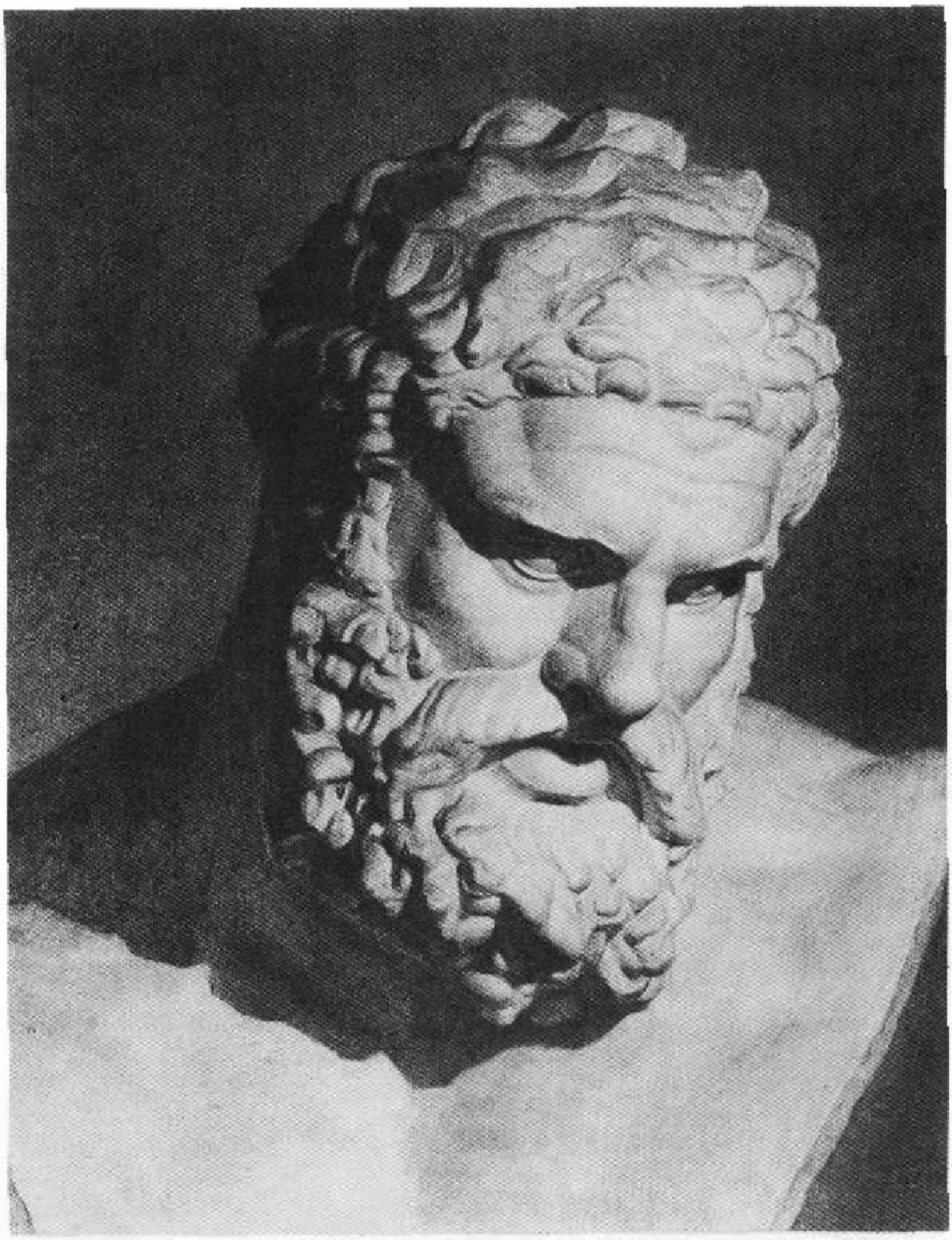
Местонахождение глазных впадин, обрамленных надбровными дугами, верхними краями скуловых костей, проверяется от переносицы, далее намечаются височные кости, лобные бугры, слуховые отверстия, уши в промежутке линий надбровных дуг и основания носа.

Изменения ширины лицевой части, носа, рта, скуловых костей, размеры верхней и нижней челюстей непосредственно связаны с поворотом головы по вертикали, при этом как детали общего объема все они перспективно сокращаются. Такую закономерность легко проследить в натуре, сравнивая части переднего и дальнего планов. С низкого горизонта можно наблюдать, как вертикальные плоскости лба, носа, скул, челюстей сокращаются. В то же время горизонтальные плоскости под подбородком, у основания носа, свода глазниц увеличиваются.

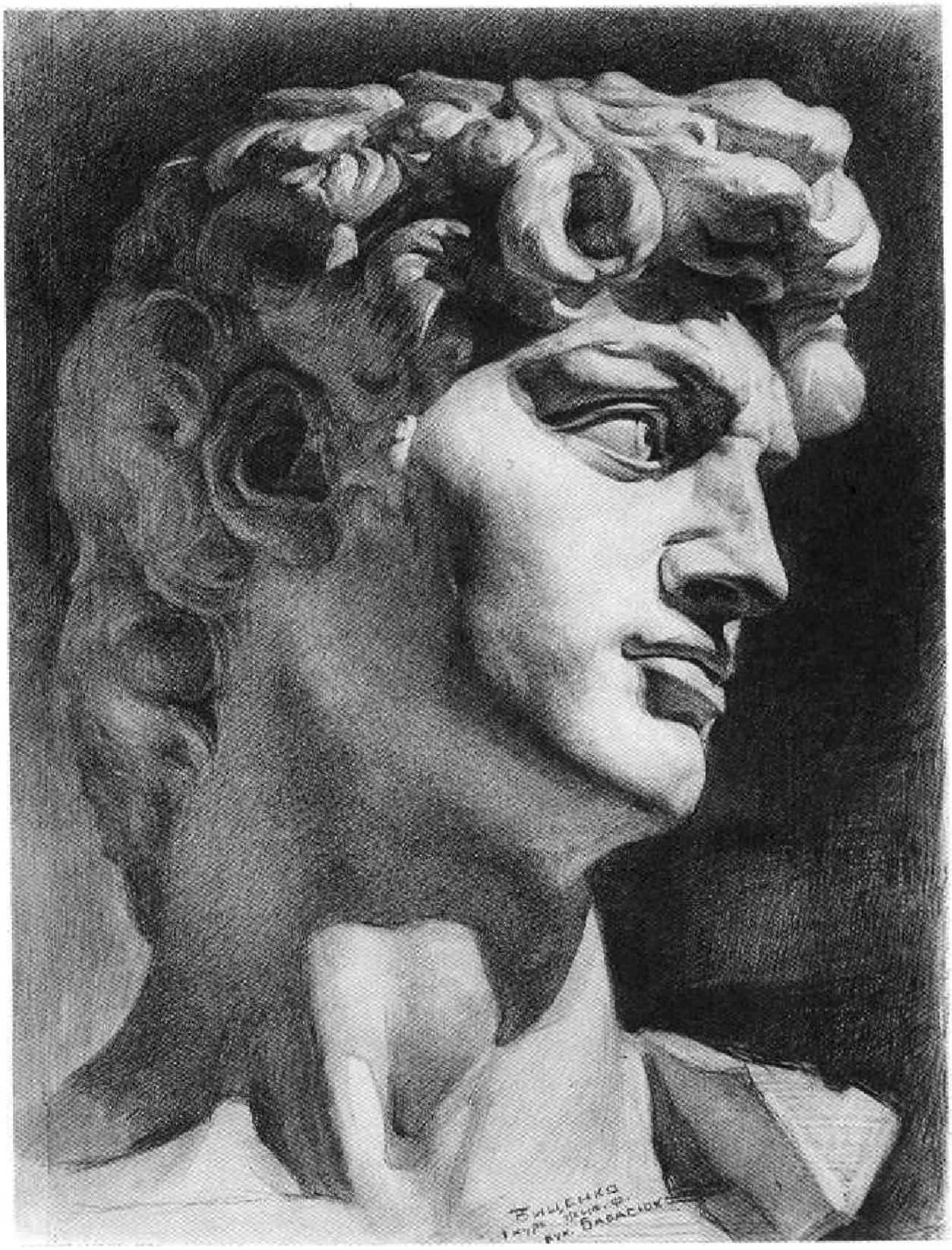
С высоты горизонта те же вертикальные и горизонтальные плоскости выглядят уплощенными.

При рисовании головы в ракурсе задание усложняется, выполнить его может человек подготовленный, хорошо представляющий, как происходит сокращение плоскостей формы в глубину или как увеличиваются их размеры по мере приближения к зрителю.

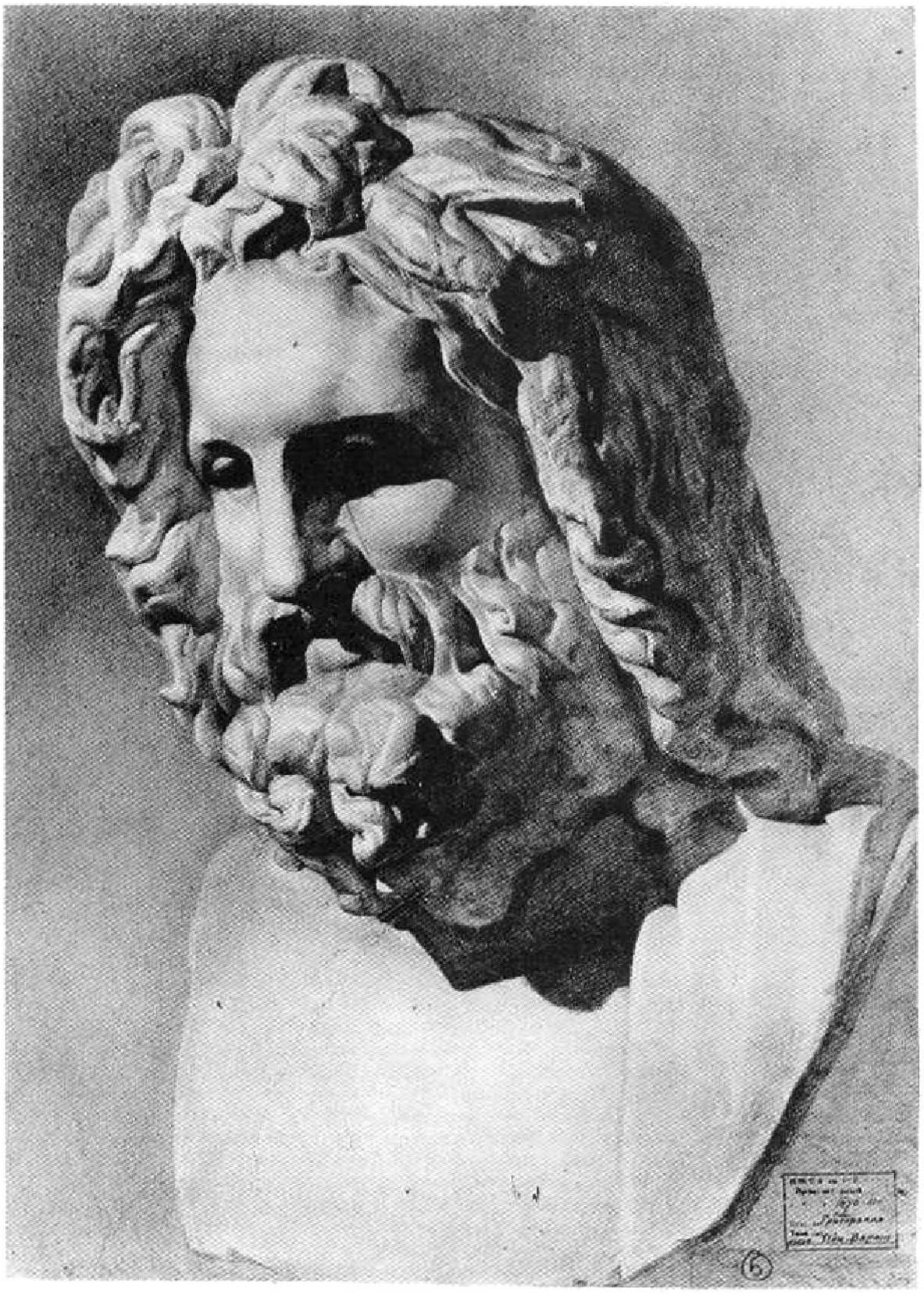
Голова органически связана с плечевым поясом посредством шеи. Чтобы найти ее размеры (например, в профиль), можно провести две параллельные вспомогательные линии, одна из которых пройдет через седьмой (шейный) позвонок к атланту, другая возьмет начало в соединении ключиц (у яремной впадины). Между этими линиями заключен видимый объем цилиндрической формы, в него вписываются грудино-



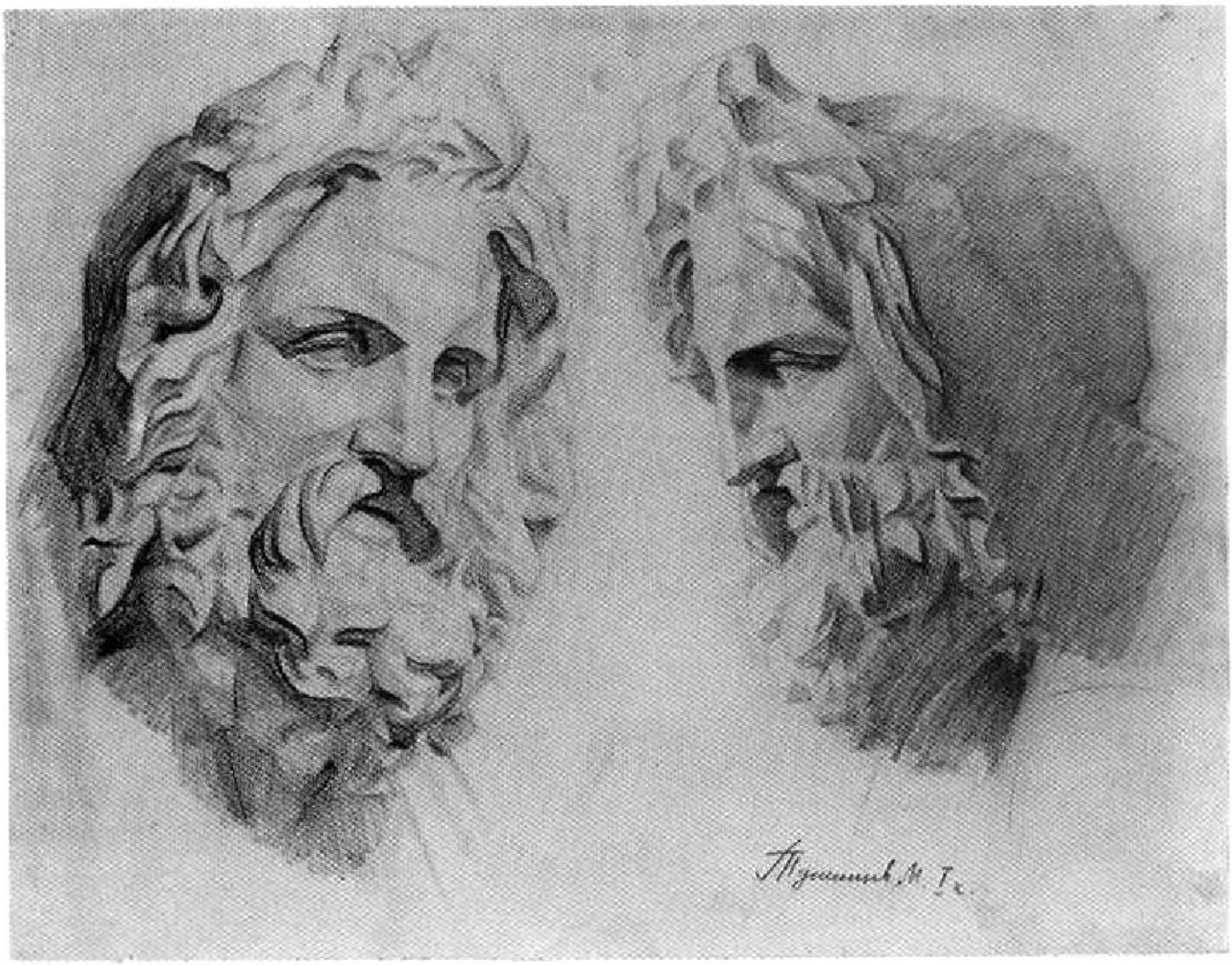
1. Длительный рисунок головы. I курс



2. Длительный рисунок головы. I курс



3. Длительный рисунок головы. I курс



4. Короткий рисунок головы
в двух поворотах. I курс

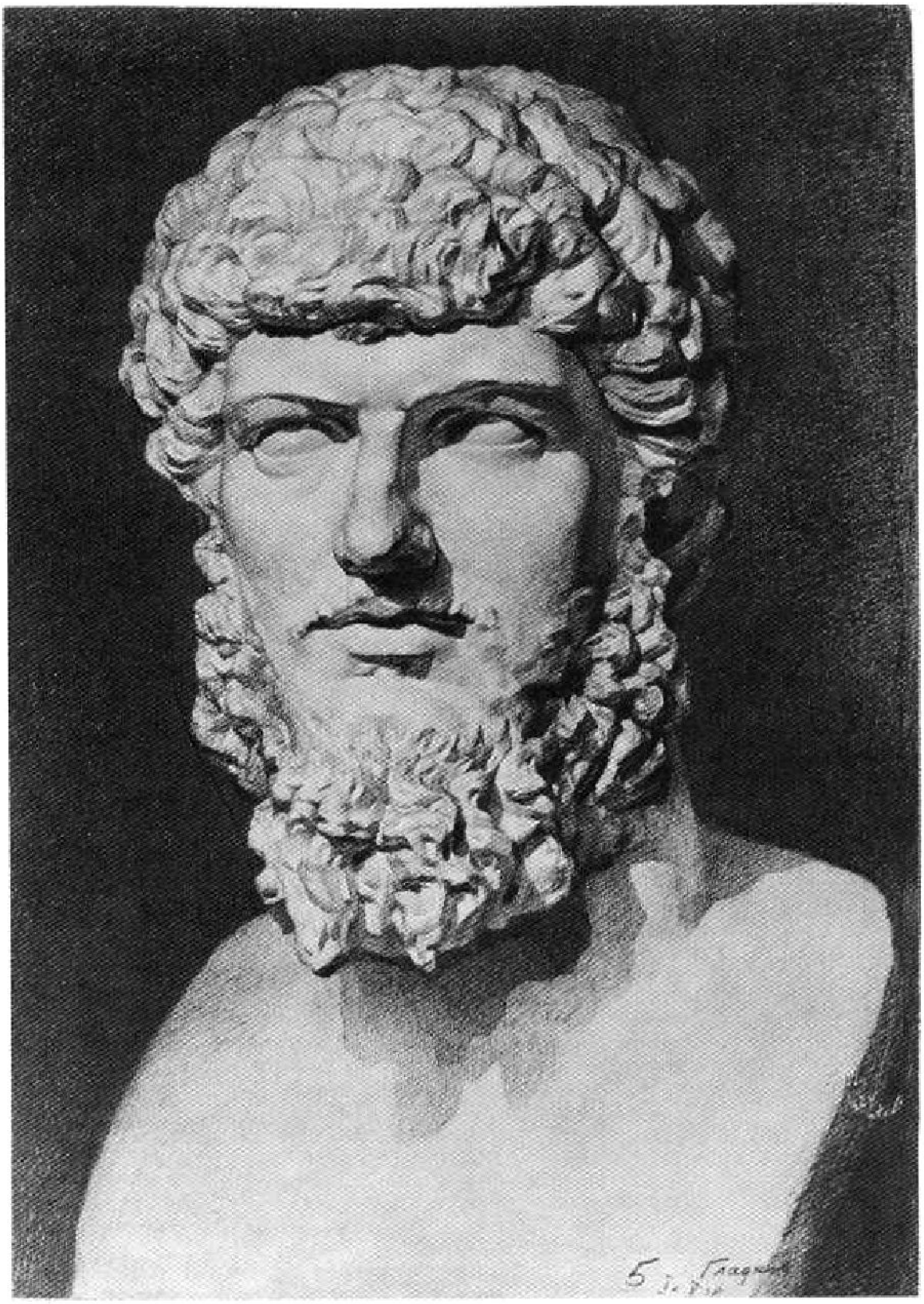
ключично-сосцовая, пиловидная мышцы, гортань, в ней — адамово яблоко и другие детали. Кроме того, чтобы увязать шею с плечевым поясом, необходимо понять и выразить ее динамику.

Движение шеи органически вытекает из положения головы, так, у Давида, Лаокоона, Геракла это хорошо видно. Некоторые античные головы по величине в несколько раз больше головы человека, в них сохраняется определенное соотношение частей, их взаимосвязь. Имея дело с такими масштабами, учащийся в работе, кроме глазомера, прибегает к дополнительным средствам проверки измерений, как правило, пользуется карандашом, отвесом, проводит вспомогательные линии и т. п.

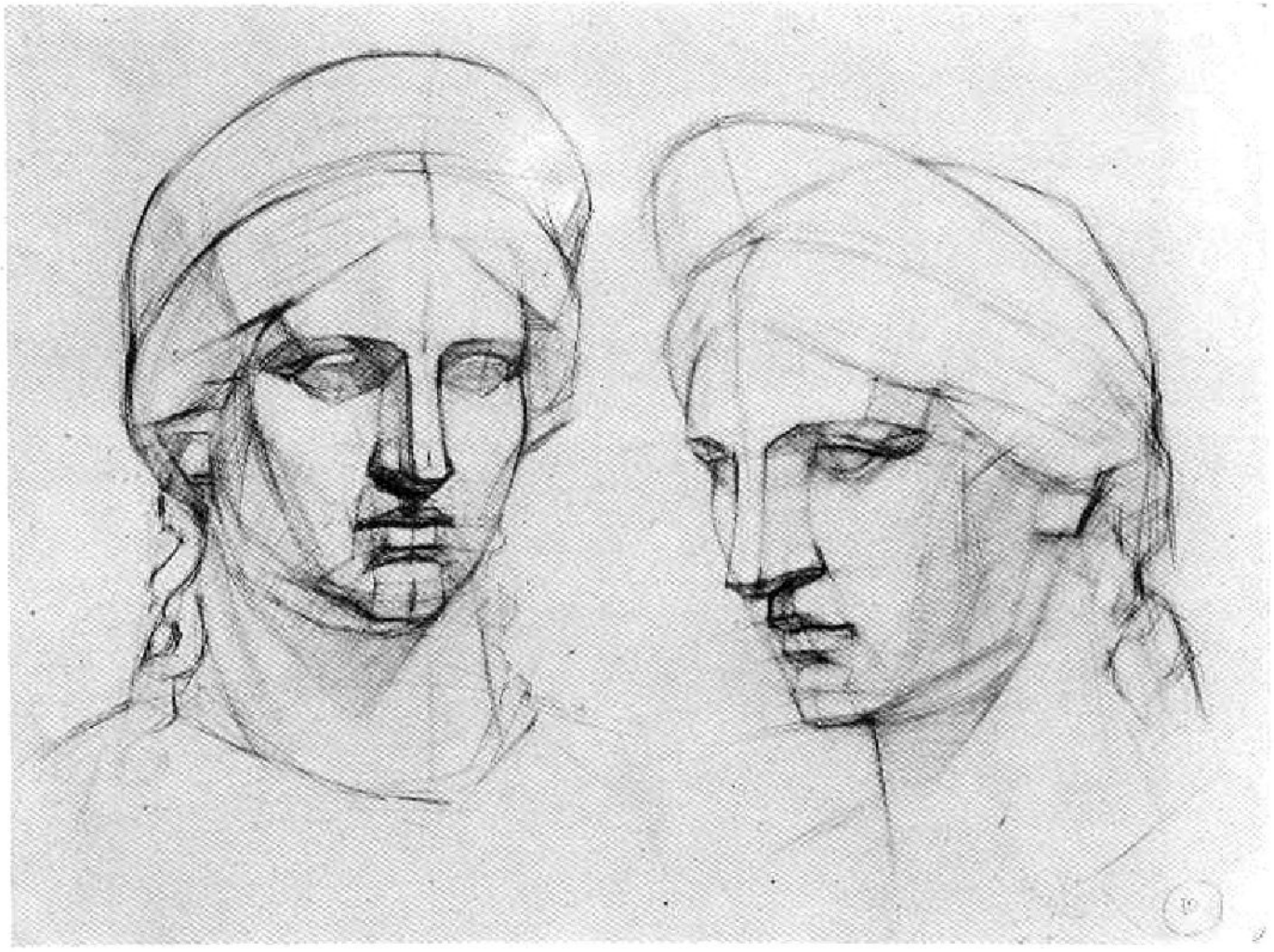
Такие средства себя оправдывают, так как проследить от начала до конца в натуре ось большого объема, проверить пропорции на глаз не так просто.

Сокращение основных частей головы в пространственном удалении необходимо рассматривать в общем объеме, стремясь построить их возможно точнее, контролируя соотношение величин, надо периодически по мере необходимости возвращаться к проверке целого.

Цельность восприятия натуры возникает в результате тренировки глаза, непрерывных упражнений.



5. Длительный рисунок головы. I курс



6. Короткий рисунок головы в двух поворотах. I курс

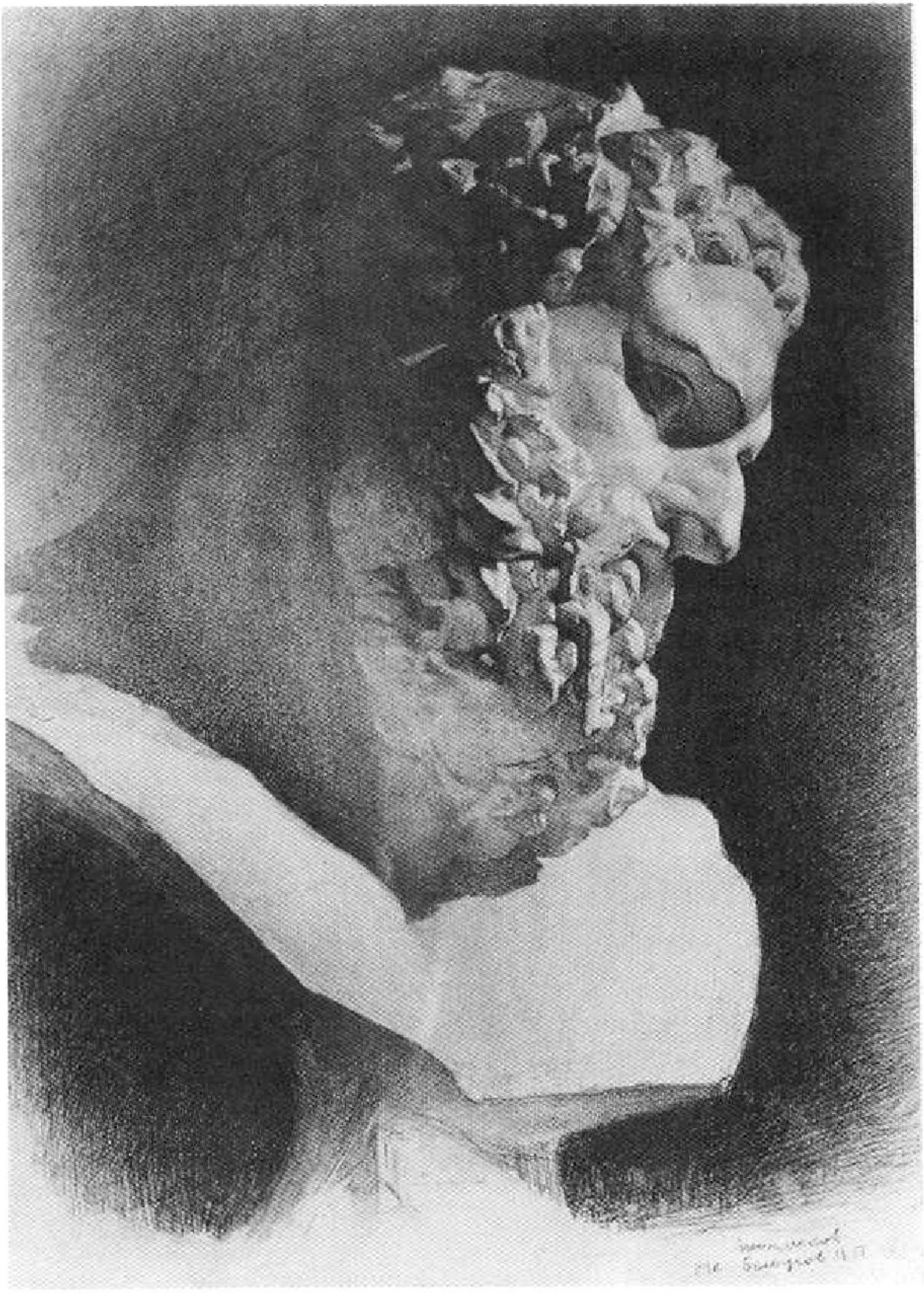
Во второй стадии работы после линейного построения головы переходят к моделированию формы по частям, выдерживая соразмерность деталей и степень их тоновой насыщенности. Света, собственные и падающие тени на модели по мере удаления от софита ослабевают в тоне, приближаясь к источнику света, в соответствии с законом контраста света и тени усиливаются. По тому же закону у освещенной части гипсового слепка головы фон (плоскость стены) смотрится темнее, а с теневой стороны той же модели она светлее.

Скульптура из цветного мрамора, гранита, бронзы на фоне этой стены, в том же освещении читается силуэтно, а светлыми пятнами относительно окружающего пространства выглядят только блики. Как бы мы ни старались выявить рельеф контрастом света и теней или очерчивать его линиями, правдивого ощущения формы это не дает. Необходимо понимание закономерности освещенности и конструктивной логики построения натуры.

В световой зоне анатомические подробности головы осязаемы более конкретно. Чтобы проследить за переходом одной формы в другую, передать в рисунке тончайшие колебания ее поверхности, необходимы знания костей и мышц. Без этого невозможно выразить содержание модели, почувствовать основу, на которой держится оболочка формы *(ил. 1, 5, 7)*.

Для усвоения анатомического строения, работая над античными слепками, полезно поставить рядом гипсовую голову Гудона или Донателло.

7. Длительный рисунок головы. I курс



8. Длительный рисунок головы. I курс

Чтобы уяснить связь между мышцами головы и костной основой черепа, его нужно прорисовать.

Изучение строения головы имеет место не только во время рисования учебных пособий, но и в длительном рисунке, где учащийся стремится применить знания конструктивных основ и пластической анатомии на практике.

Такие знания помогают глубже осознать и выразить пластическое содержание формы головы в рисунке. Преодолевая трудности, связанные с построением деталей, необходимо помнить и о других возможных недостатках: чрезмерном округлении формы, затушевывании объема, излишней черноте, путанице тональных отношений.

Когда голова пролеплена, найдены ее характер и движение, лицевая часть воспринимается как композиционный центр рисунка, а остальное ей подчинено, в таком случае в завершающей стадии оставшееся время необходимо использовать для обобщения. Проверяя общую основу построения головы в рисунке, надо стараться привести ее в состояние широко и цельно увиденной большой формы *(ил. 2, 3)*.

Чтобы почувствовать и передать красоту совершенной формы, полезно делать штудированные рисунки отдельных частей головы Давида с учебных пособий в анатомическом кабинете.

Постановки гипсовых голов желательно чередовать по принципу от простого к сложному, например раньше рисовать Геру, Зевса, позже — Геракла и Лаокоона.

Кроме длительного рисования слепков с античных голов может быть такое задание, как голова в двух поворотах на одном листе *(ил. 4, 6)*. По времени это короткий рисунок (10—12 часов на каждый поворот), в то же время это и композиционное задание. Положение голов в плоскости или планах определяется в эскизе, который затем переносится на планшет. Найдя соответствующие точки зрения и определив уровни горизонтов, рисуют головы с натуры поочередно, переходя с одной точки зрения на другую каждые 25—30 минут. Построение голов с различных точек зрения обязательно, сокращение внешних форм и конструктивной основы головы под влиянием поворота или наклона в рисунке должно быть осознано и умело выражено. При изображении трех голов рисунки на листе должны быть хорошо скомпонованы, каждая голова построена, при этом степень законченности рисунков может быть разной. При выделении одной головы на листе две другие моделируются общо.

Для исполнения задания рекомендуются графитные и угольные карандаши: средней твердости, ТМ, В; из мягких — 2М, 2В, ретушь № 2 и другие; обычная рисовальная бумага хорошего качества или ватман.

Осваивать многочисленные технические приемы рисования, различные материалы необходимо в набросках с самого начала обучения. Надо использовать возможности видеть в натуре памятники, скульптуру, делать с них альбомные зарисовки (рисовать от себя, по представлению), развивая остроту глаза и наблюдательность.

# РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

## ЧЕРЕП

Пластическая анатомия изучает череп с позиций, отличающихся от чисто анатомических, морфологических или антропологических; тем не менее антропологические наблюдения дают художнику возможность более углубленного анализа форм головы и лица.

Череп состоит из двух генетических частей: мозговой, то есть лобной кости, затылочной кости, височных, теменных и других костей, а также лицевой части, то есть верхней и нижней челюстей, скуловых костей, носовых костей, скулового отростка и так далее. В уменьшении лицевого черепа и увеличении мозгового заключается основная тенденция эволюции от черепа животного к человеческому.

Возрастная эволюция человеческого черепа, половые и национальные отличия в его конструкции открывают перед художником многообразие форм черепа.

Для создания портрета кроме определенного плана строения черепа необходимо знать еще ряд важных характеристик, не поддающихся измерению, но отмеченных глазом и художественным чутьем мастера.

## РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

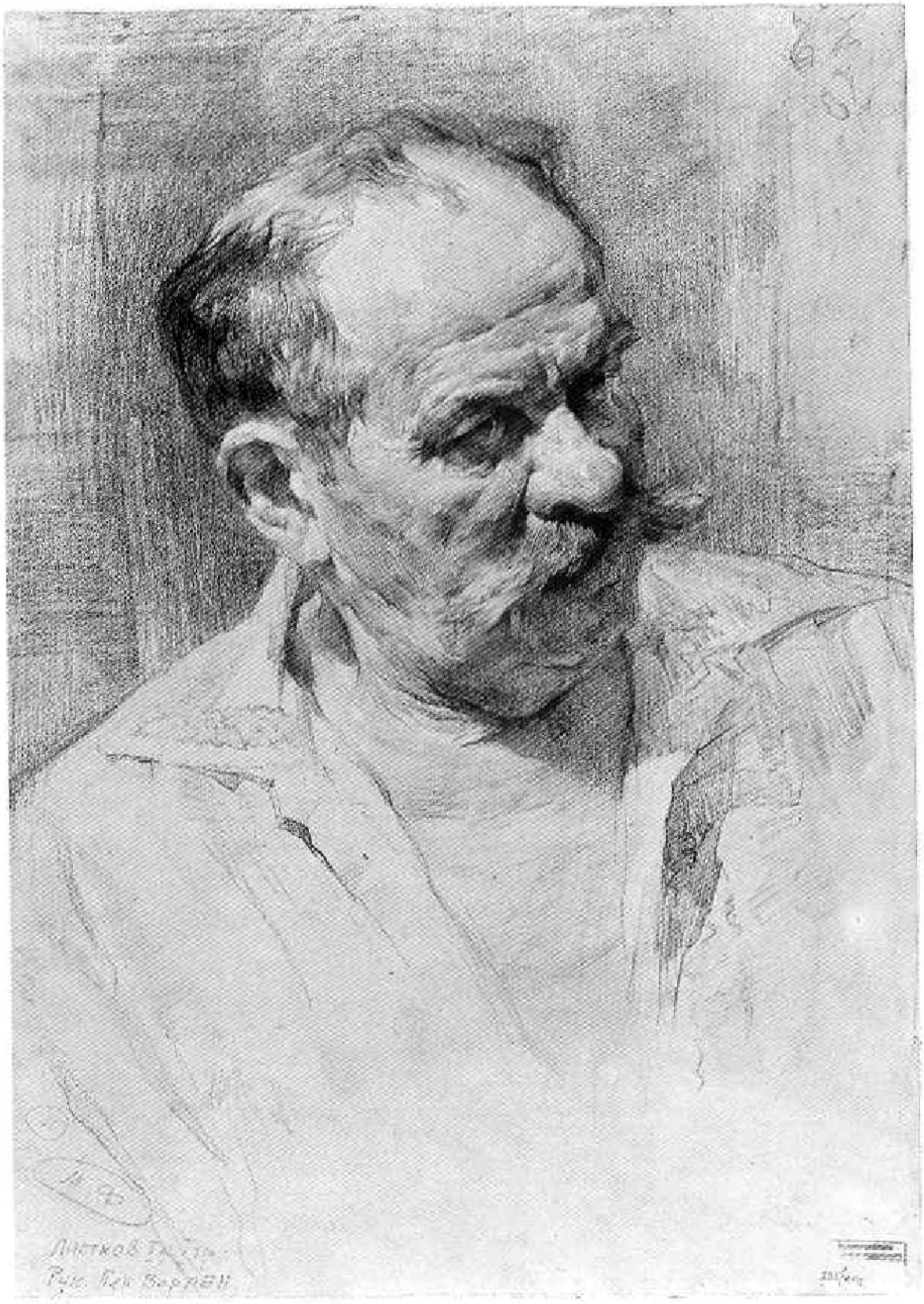
Познакомившись на 1 курсе с общими законами рисунка головы, практически освоив ее изображение в различных поворотах и ракурсах при изучении анатомии черепа, мускулов и деталей лица, студент приступает к штудированию головы живой модели. Последовательность работы над рисунком живой головы такая же, как и над гипсом.

Начинать рисовать голову надо с поисков композиции на листе. Контурно наметив размер головы, характер ее движения, студент уточняет пропорции. Затем проводит вспомогательные линии, определяющие построение лицевой части. На срединной (профильной) линии намечается переносье, основание носа, разрез рта и низ подбородка. Профильная линия показывает, в каком повороте изображается голова, а линия, проведенная через верхние края глазниц, обозначает наклон головы и ее положение относительно линии горизонта. Затем необходимо найти все плоскости головы (лицевую, боковые, височные и т. д.) и определить их перспективные сокращения при различных наклонах. Для более четкого выявления объема головы прежде всего надо передать поверхность лобной кости и ее бугры: надбровные дуги, глазные впадины, переносье; затем найти переднюю и боковые плоскости носа, крылья носа, выпуклые скуловые кости и нижнюю челюсть.

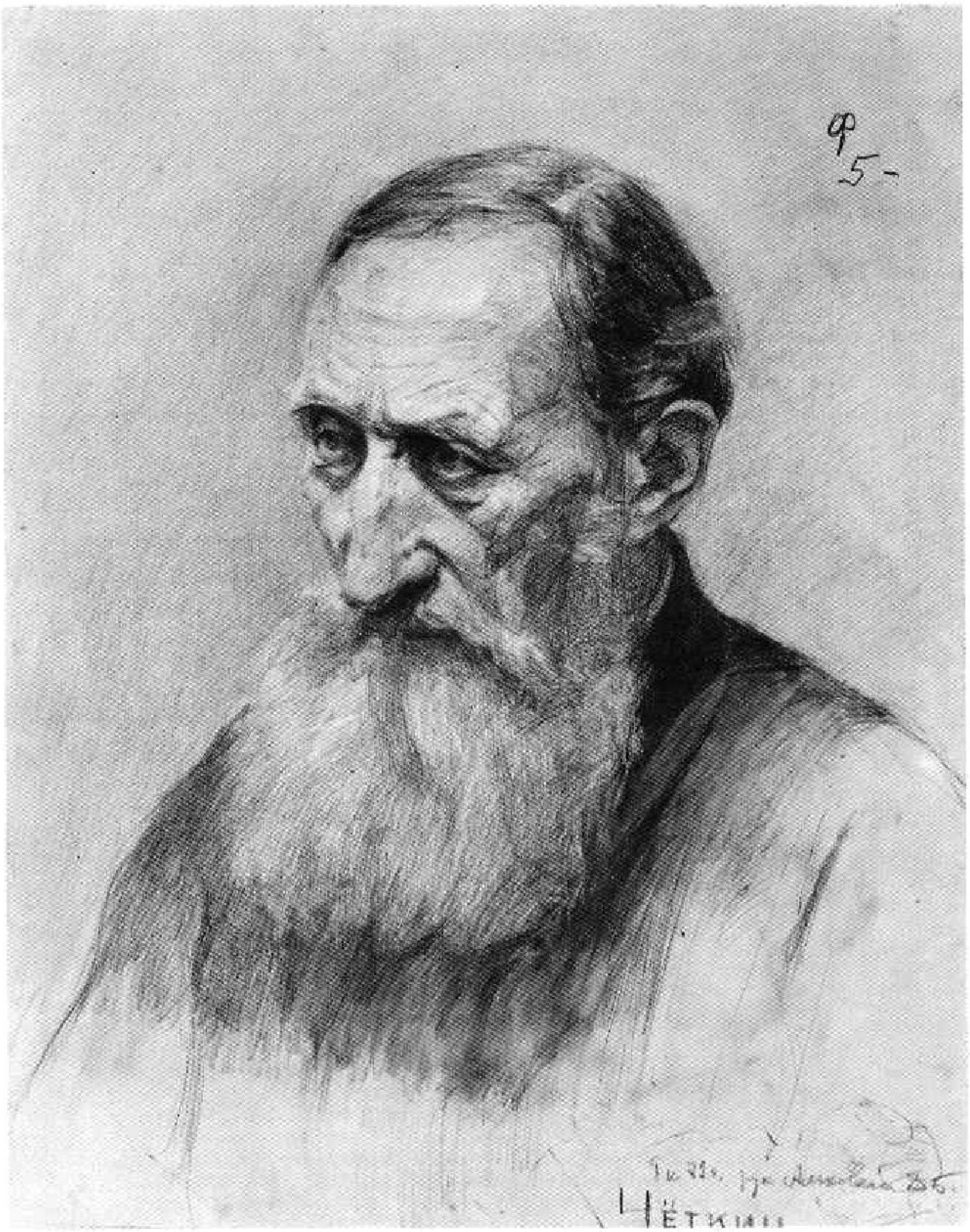
Наметив объем, характер и пропорции лица, следует легкими штрихами нанести светотень, затем приступить к детальной обработке — штудировке формы, наблюдая модель со всех сторон, чтобы уловить характер лица, после чего необходимо более четко выявить светотень, рефлексы и, постепенно усиливая тон, убрать лишние детали, подчиняя их целому.

В процессе работы над рисунком надо заострять внимание студента на пропорциях, композиции и характере модели. Рисующий должен наблюдать модель в разных поворотах и постоянно помнить о положении плоскостей головы в пространстве, о взаимосвязи деталей при различной мимике лица, о светотени и тоне, о пластической проработке деталей, об их подчинении общему. Приводимый здесь рисунок *(ил. 9)* строго и убедительно построен, передает сходство с моделью. В нем есть глубокое понимание индивидуальной характеристики форм и точность пропорций, четкая и выразительная моделировка формы тоном. Но в проработке деталей не хватает тщательности и углубленного отбора, что снижает выразительность рисунка.

Другой рисунок *(ил. 12)* также отличается остротой восприятия характера портретируемого. Голова мужчины очень выразительна, хорошо построена, сохранено ощущение живой формы в пространстве. Удачно

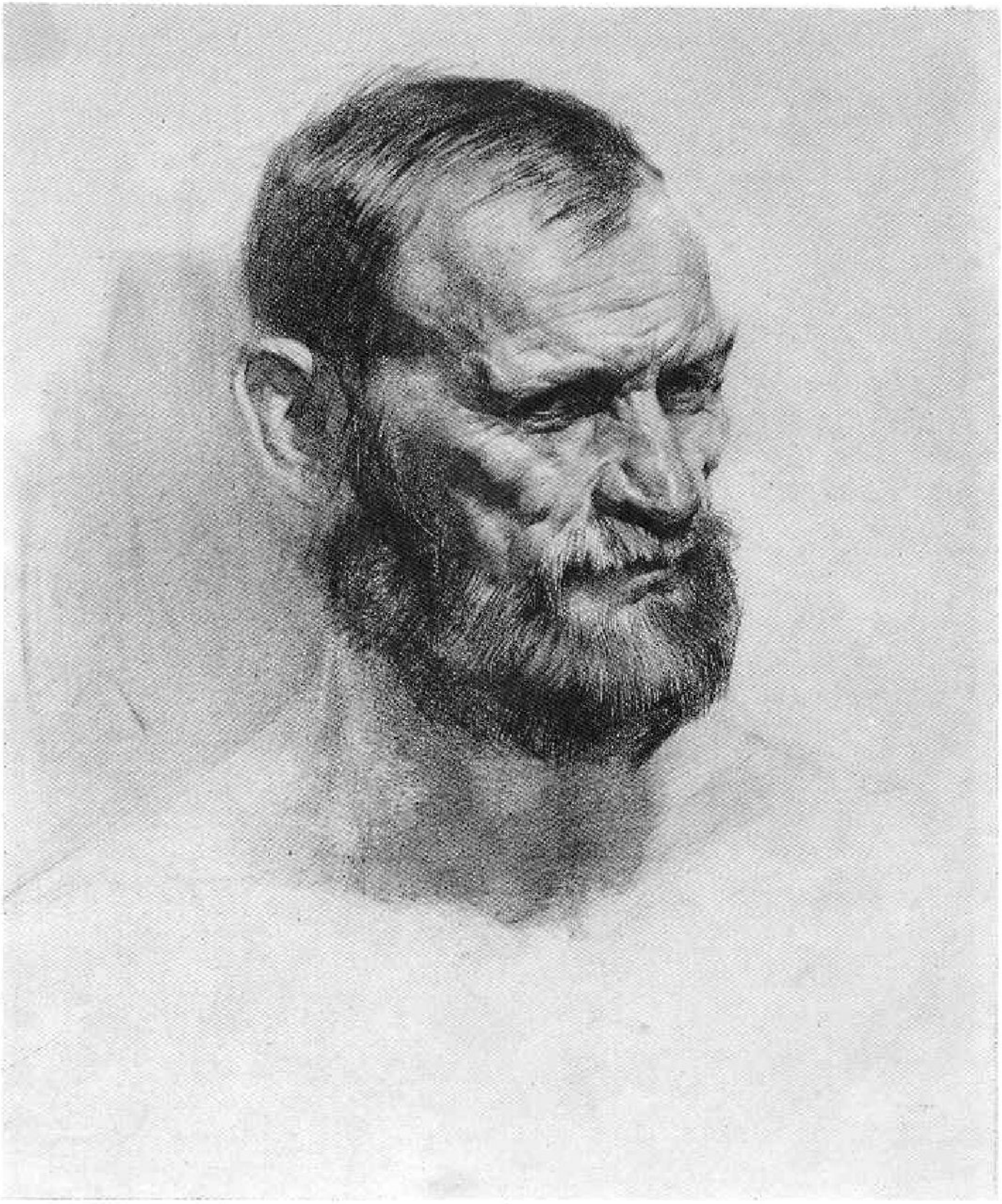


9. Рисунок головы. I курс

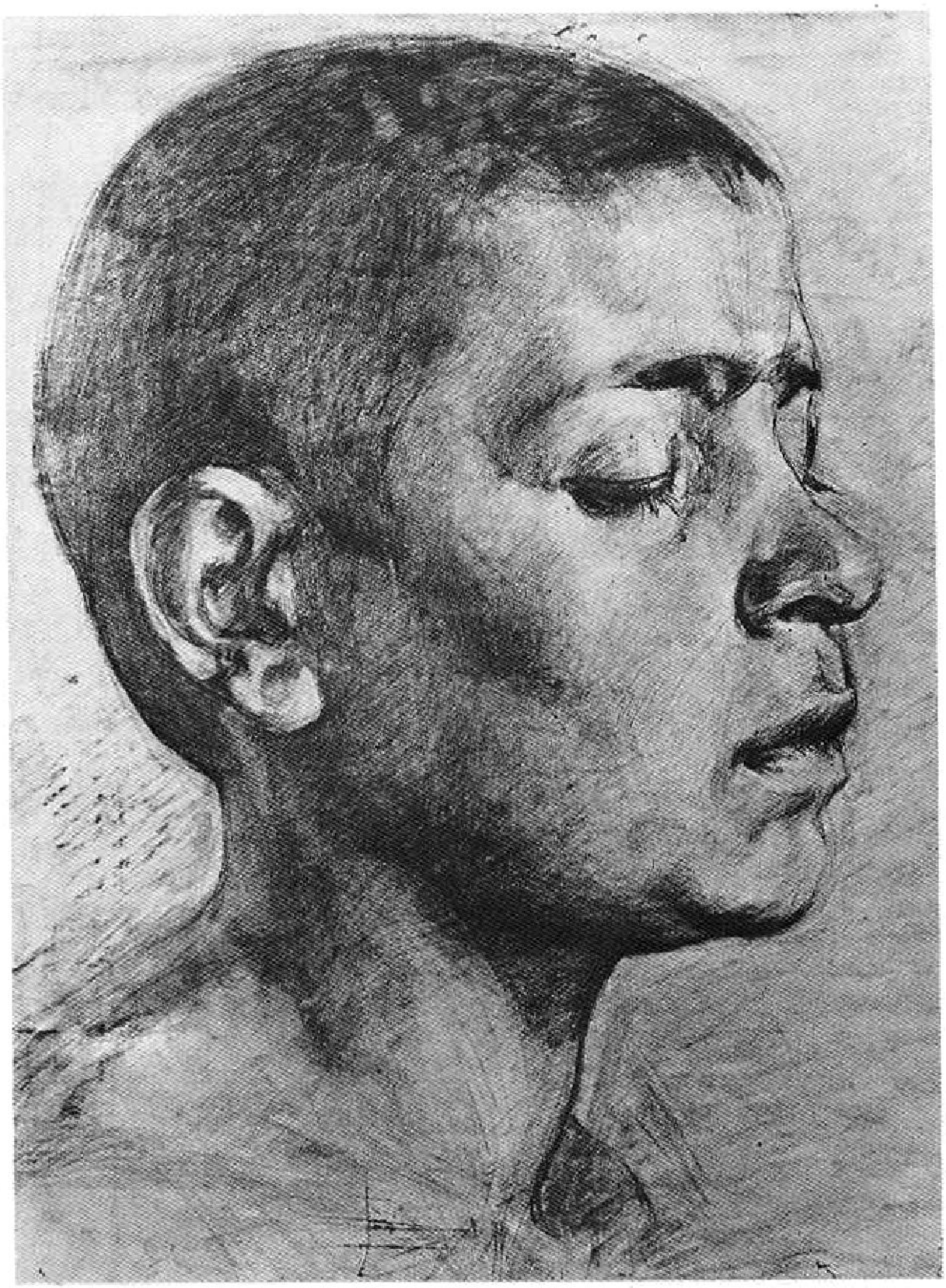


10. Голова старика. I курс

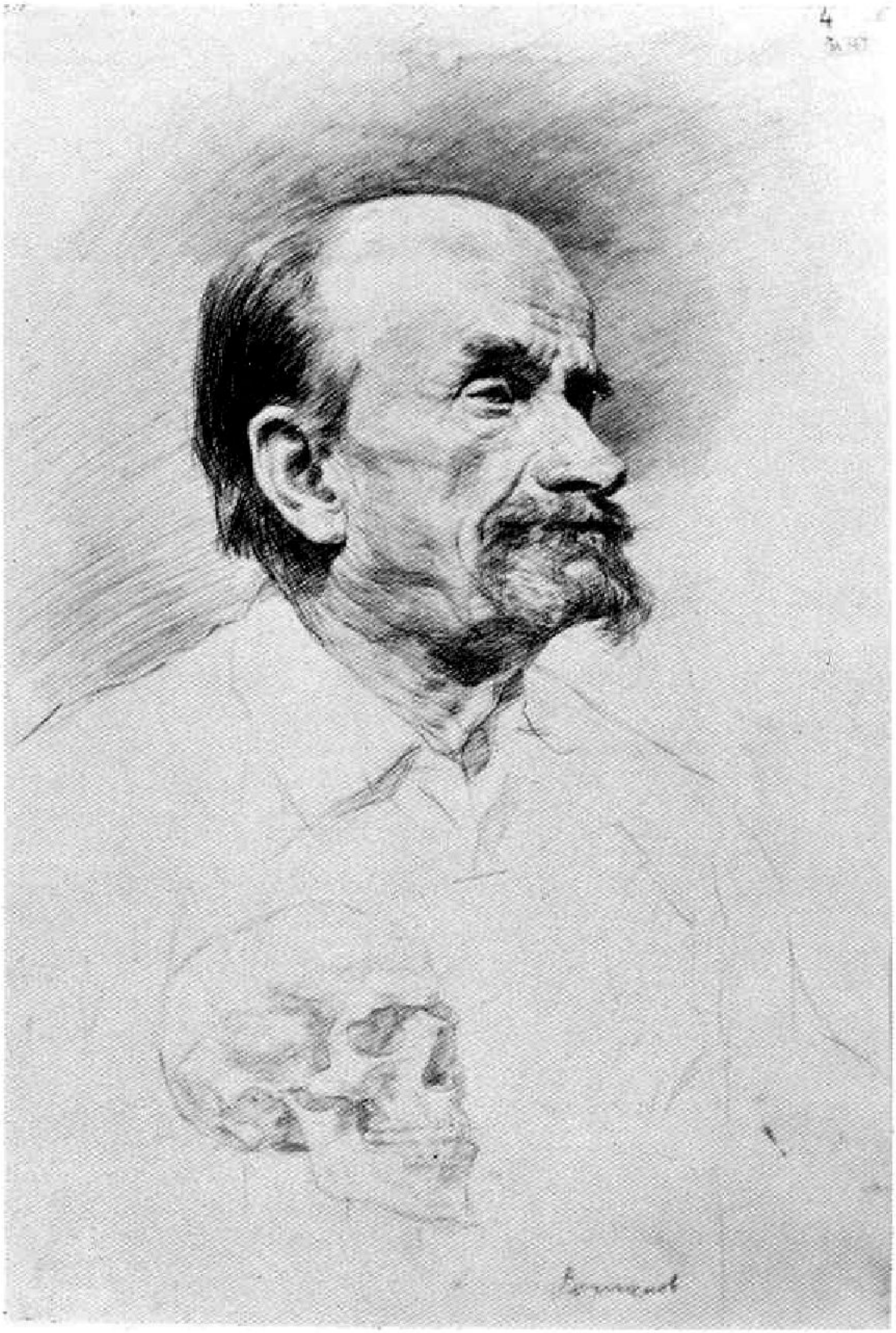
11. Голова натурщицы. I курс



12. Голова натурщика. I курс



13. Голова мальчика. III курс



14. Голова натурщика. I курс

найдено соответствующее данной модели живописное тональное решение. Голова в меру детализирована. Рисунок имеет безусловные положительные качества: материальность, четкость построения, глубокое проникновение в образ человека, ощущение пространства и воздушности. Есть и некоторые просчеты: недостаточно четко определено положение плоскостей черепной кости головы и заметна некоторая рыхлость и дробность формы.

Во всех этих рисунках по манере исполнения ощущается пытливое стремление студентов преодолеть трудности построения, проанализировать и промоделировать формы. В рисунках могут быть незначительные недостатки, но в целом они несомненно отвечают требованиям высшей школы.

## РИСУНОК ПО ПАМЯТИ ПОСЛЕ ДЛИТЕЛЬНОГО ЗАДАНИЯ

Рисунок, тончайший инструмент художника для выражения творческих замыслов, в то же время и средство изучения действительности во всем ее бесконечном многообразии. И каждый художник познает мир, мыслит, творит с помощью рисунка. Научить художника свободно рисовать от себя и по памяти — задача первостепенной важности для школы, и обучать этому студента нужно с самого начала. Рисунок по памяти проводится после каждой длительной постановки на первых двух курсах. Рисунок по изучению натуры, ее построения, пропорций, конструктивных связей и рисунок по памяти — все в конечном итоге взаимосвязано, эти два вида рисунка нельзя отделять друг от друга.

Если студент, рисуя голову, не понимает сути построения черепа, не может конструктивно связать одну часть с другой, не чувствует характера модели, не может длительно штудировать модель, решить задачу изображения живой формы в пространстве, он не сможет рисовать по памяти.

Верные и правдивые рисунки по памяти — это итог длительной тренировки зрительной памяти художника, это итог его знаний.

Разнообразны методические способы и приемы развития зрительной памяти: еженедельные наброски в мастерской и в классе по анатомии в присутствии педагога, дополнительные самостоятельные рисунки на улице, в зоопарке, на рынке, по прочитанному — фигур и групп людей, ландшафтов, интерьера — и многое другое.

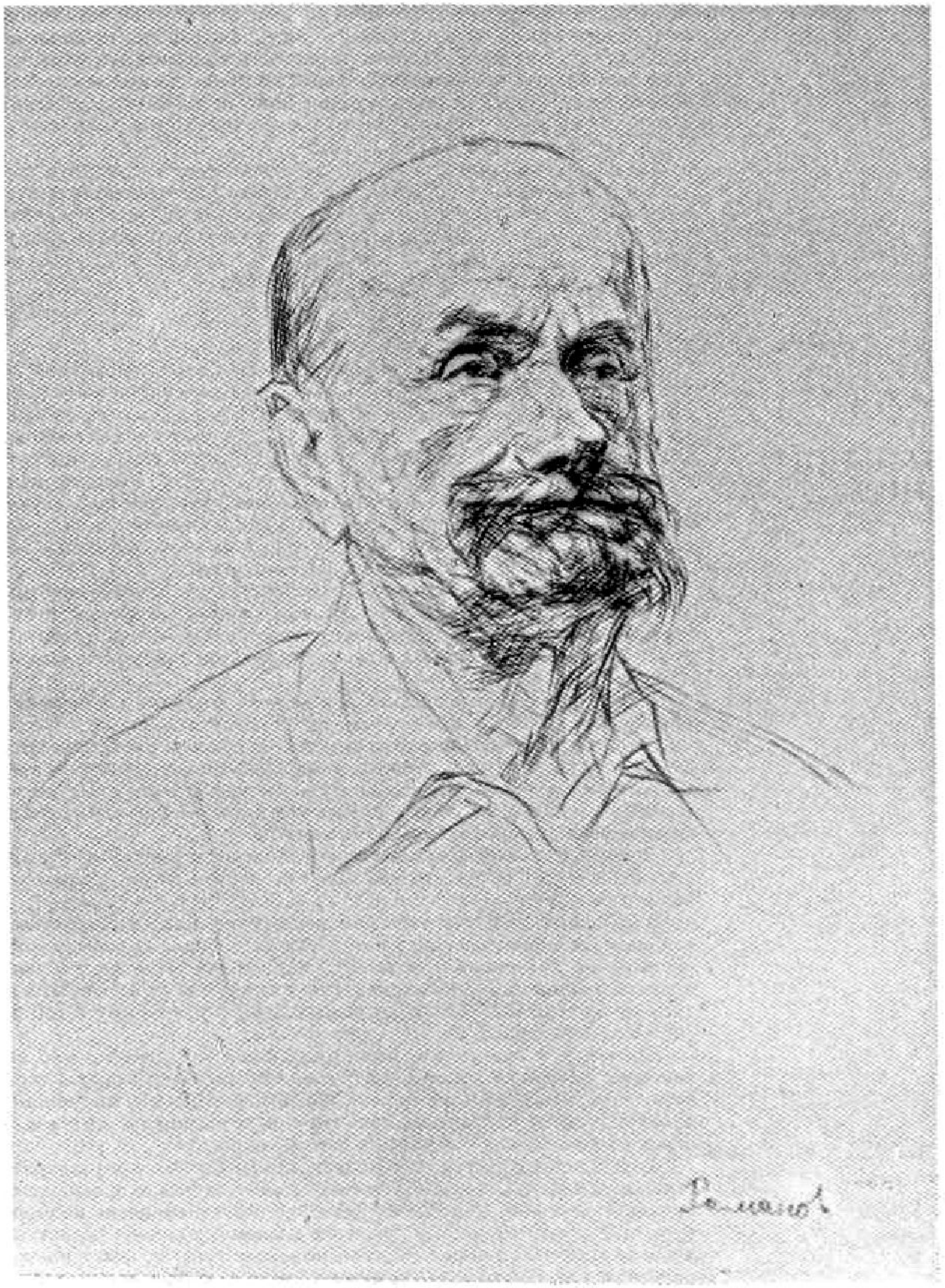
После длительной работы с живой модели, завершив во всех деталях рисунок, студент последние два часа постановки рисует ту же голову по памяти *(ил. 15)*.

В большинстве случаев студент достаточно легко справляется с задачей, если он изображает по памяти тот же поворот головы, который он рисовал, но как только он захотел нарисовать ее в другом повороте, возникает множество трудностей. Рисунок как с натуры, так и по памяти требует от студента той же последовательности в работе и соблюдения тех же закономерностей.

Прежде чем приступить к рисунку по памяти, необходимо выбрать наиболее выгодный поворот, выражающий характер модели, скомпоновать, наметить в контуре наклон головы, определить пропорции и отношения частей к целому, при этом надо помнить, что все формы строятся по законам анатомии и перспективы.

Форма моделируется светотенью, тоном с учетом характерных особенностей живой головы. Например, голова мужская, с высоким лбом, широкой черепной коробкой, рельефно выступающими надбровными дугами, глубоко сидящими темными глазами, с сильно развитыми скуловыми костями, длинным носом, полными губами, массивным подбородком и т. д. Работая, все время необходимо опираться на анатомические знания.

Бывает и так, что в натуре иной раз незаметно, как строится круг лобного объема, а видны сплошные морщинки да блики. Но если студент знает, что лобная кость состоит условно из пяти плоскостей, учитывает



15. Рисунок головы по памяти. I курс

наклон головы к горизонту, перспективное сокращение плоскостей лобной кости, представляя себе общий характер, голову он нарисует. Вся дальнейшая работа продолжается так же логично. «Рисуя, постоянно рассуждай,— говорил Чистяков,— как бы ты рисовал в трех поворотах». Живая модель дает широкий простор для воображения рисующего, для поиска средств раскрытия характера. Для того чтобы владеть рисунком, необходимы прежде всего знания и большая любовь к искусству. Надо, чтобы молодой человек рисовал всегда и везде, это должно стать его естественной потребностью.

## ГОЛОВА В РАЗЛИЧНЫХ ПОВОРОТАХ

В программе по рисунку важное место занимает рисование головы натурщика на одном листе в различных поворотах. Это задание служит основой для дальнейшего изучения головы человека.

Студент должен свободно представлять положение формы в пространстве и ее изменения. Необходимо, чтобы с самого начала работы у студента было сознательное рисование. Он должен изучать закономерности построения головы. Рисование с различных точек зрения дает возможность проследить форму головы, а также связь ее больших объемов.

Цель задания — научить студента рисовать голову в различных поворотах и ракурсах.

Модель для задания следует выбирать конструктивно ясную, художественную, с хорошо выраженными индивидуальными особенностями.

В рисунке головы большую роль играет композиционный момент. Можно компоновать рисунки в горизонтальном формате листа, так как при вертикальном иногда возникают трудности композиционного порядка. Однако могут быть найдены интересные решения и в композиции по вертикали.

Как показывает практика, желательно рисовать головы одного размера на одном листе. Одинаковые по размеру головы более сопоставимы в пропорциях между собой. Точку зрения следует выбирать с таким расчетом, чтобы поворот головы не повторялся. Так, например, хорошо компонуются на листе повороты: фас, профиль и три четверти *(ил. 16)*. Рисунок головы в иных поворотах тоже полезен, так как позволяет изучить анатомические подробности головы.

Методически начало процесса рисования головы в нескольких поворотах такое же, как и при рисовании гипсовой головы в двух поворотах. Разместив на листе изображение с учетом положения каждой головы относительно горизонта, надо наметить основные формы голов, затем поочередно рисовать их, постоянно сравнивая между собой.

Далее относительно вертикальной оси строится средняя линия, проходящая через переносицу, основание носа, разрез рта и середину подбородка. Она устанавливает степень поворота головы. Необходимо следить за точностью сокращающихся плоскостей, так как иногда учащийся искажает их размеры. Затем уточняется лицевой угол, граница передних и боковых плоскостей головы. Изучение головы сопровождается изучением черепа в процессе выполнения задания.

Метод построения головы в нескольких поворотах предполагает способ сравнения, сопоставления движений, объемов, пропорций, исключающий пассивное рисование. В этом задании требуется понимать закономерности конструктивного построения головы, уметь проследить изменение формы в разных поворотах.

Важно применять на практике знания перспективы в построении объема головы при различных наклонах.

При выполнении этого задания важно предусмотреть ошибки: одинаковое решение голов, неумение видеть главное, акцентирование второстепенного. Композиционным центром листа должна быть голова, более

16. Голова в трех поворотах. I курс

подробно промоделированная и тонально собранная, в ней необходимо более полно раскрыть ее образную характеристику. Что касается остальных изображений голов, то по степени завершенности они имеют вспомогательное значение. На рисунке *(ил. 19)* в целом хорошо скомпонована и конструктивно построена голова немолодой женщины в трех поворотах.

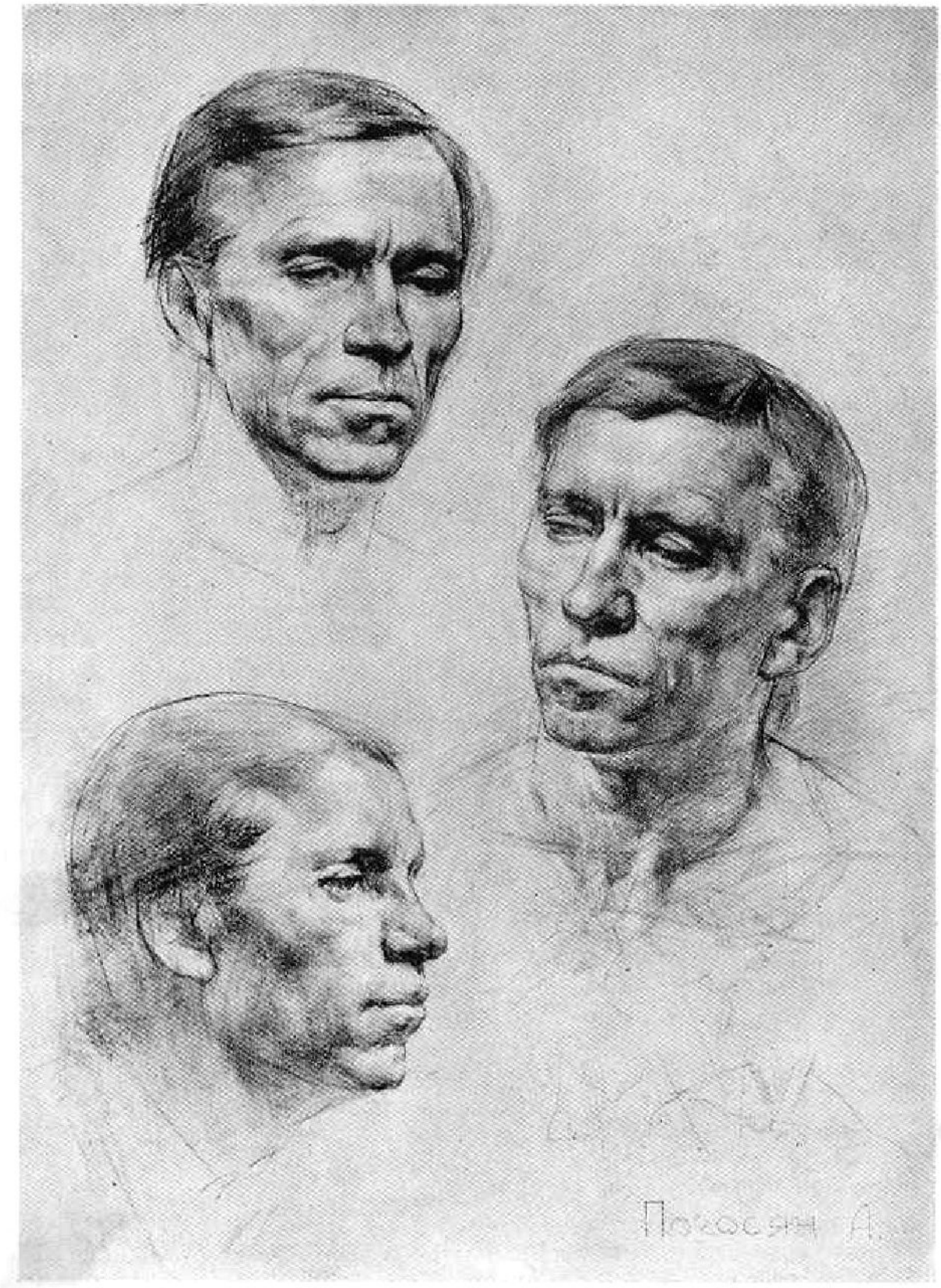
Введение тона в рисунок как эффективного средства решения объемно-пространственных задач диктуется необходимостью полнее передать объем головы, показать изменение плоскостей в зависимости от их поворота и последовательных сокращений. Необходимо обращать внимание на тональность, сосредоточивая максимальные контрасты на близких к нам передних плоскостях, ослабляя их на уходящих в пространство.

В этом задании особенно остро стоит проблема передачи характера, сходства модели как необходимого этапа в овладении рисунком головы и подготовке к будущей творческой работе художника.

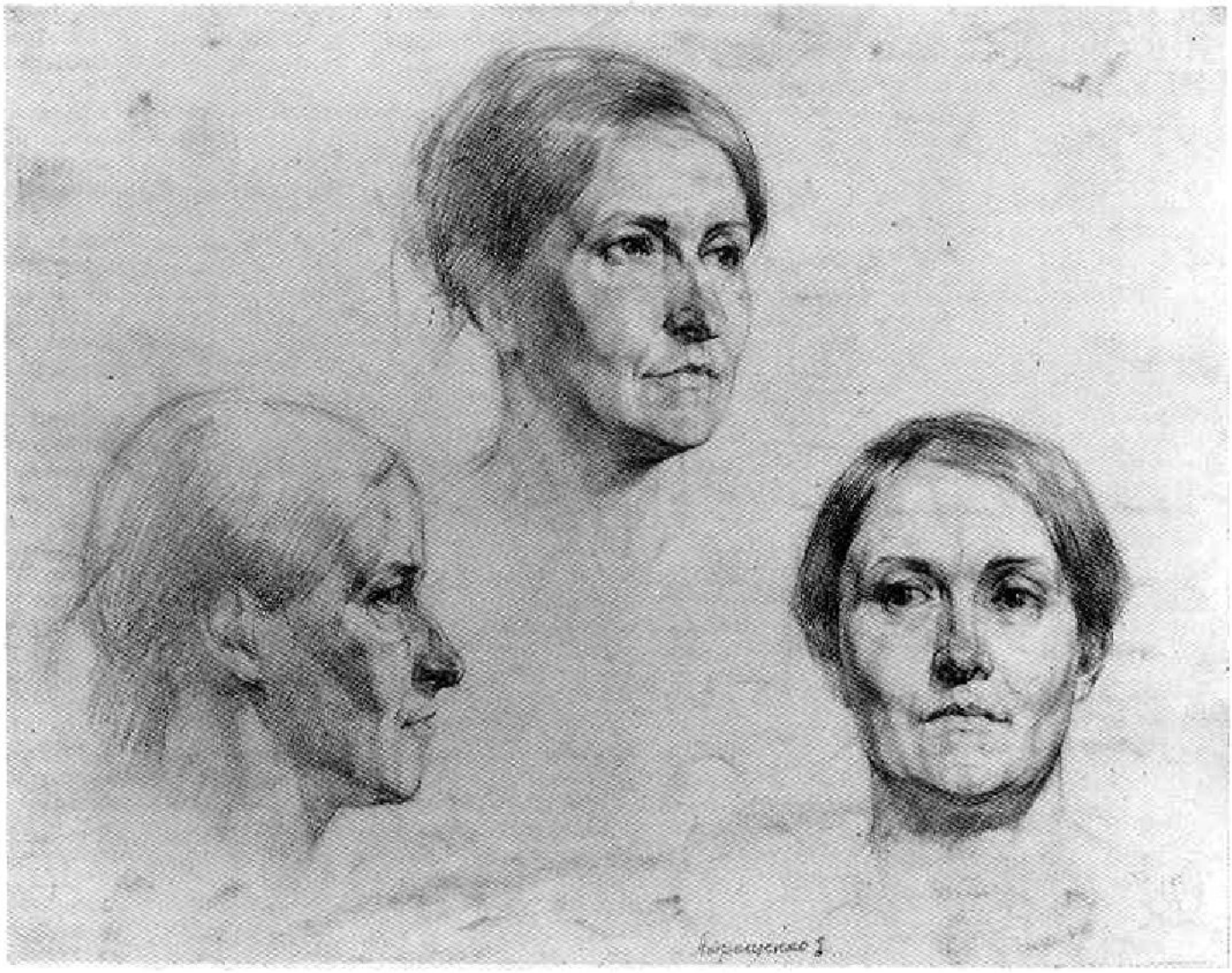
Правильность конструктивной основы, точность пропорций, согласованность поворотов проверяется сходством нарисованных на листе голов, являющихся изображением одной и той же модели.

Уместно вспомнить слова выдающегося французского скульптора Бурделя о том, что «подлинное сходство происходит от точности размещения и планов... сходство создается строжайшей правильностью

17. Голова в двух поворотах. I курс



18. Голова в различных поворотах. I курс



19. Голова в трех поворотах. I курс

конструкции»[1]. Действительно, только точное положение формы в пространстве, найденное место каждого объема определит сходство с натурой. Немаловажное значение имеет и выбор точки зрения, с которой наиболее выгодно просматривается голова. Студенту необходимо знать, что если голова в рисунке не похожа на натуру, значит, допущены серьезные ошибки в основе построения, нарушение пропорций и другие недостатки.

Для закрепления знаний и навыков построения головы человека полезно в тех же поворотах рисовать череп. В этом случае важно сделать акцент на изучение его анатомических особенностей.

В рисовании головы в различных поворотах важно стремиться передать живое чувство формы в ее пластическом выражении. Умение в рисунке передать характер модели, отразить черты ее конкретной индивидуальности развивает в будущем художнике наблюдательность и активное отношение к работе.

---

[1] *Бурдель Эмиль Антуан.* Искусство скульптуры. М., 1968. С. 144.

# РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ

Во всех академиях художеств вплоть до XX века придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимися со слепков, сделанных как с античных скульптур, так и с произведений мастеров Возрождения.

Тот высокий уровень, который мы находим в русском искусстве в области рисунка, в большой мере обязан серьезной постановке этой дисциплины в Академии художеств в XVIII и XIX веках. В программе старой Академии рисунок с гипсов был существенной составной частью обучения.

Существует мнение, что рисунок с гипса, так же как знания по анатомии, «засушивают» художника, заслоняют живое, эмоциональное восприятие натуры. Но обращаясь к творчеству художников, воспитанников Академии художеств, таких как А. Иванов, К. Брюллов, О. Кипренский, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, Ф. Малявин, не чувствуешь, чтобы развитию их помешало то, что им пришлось пройти в свое время серьезную «школу гипса».

Если во времена классицизма антики служили идеалами, по которым стремились исправлять «несовершенную» натуру, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

Изучение античных скульптур знакомит с высокохудожественной обобщенной формой трактовки человеческого тела и его отдельных частей, помогает понять конструкцию, которая лежит в основе той или иной части живой модели.

Скульпторы строго соблюдали канонические нормы, которые явились результатом наблюдения и обобщения натуры.

Эти каноны устанавливались путем вычисления среднего арифметического. Благодаря этому пропорции античных скульптур близки к данным анатомии.

Так, например, середина мужской фигуры располагается на лобке, а женской — несколько выше; голова по высоте равна одной восьмой части фигуры и служит модулем, благодаря которому легко устанавливаются все дальнейшие пропорции и членения фигуры.

Эти общие пропорции первоначально легче объяснить учащимся на неподвижной модели (гипсовой фигуре).

Рисуя в дальнейшем с живой модели и зная твердо классические пропорции, легко установить, насколько отличаются пропорции данной модели от классических, что значительно упрощает задачу выявления характера живой модели в каждом конкретном случае.

На гипсовой фигуре также благодаря неподвижности объекта можно доступно объяснить общие принципы постановки фигуры и ее пространственно-перспективное построение.

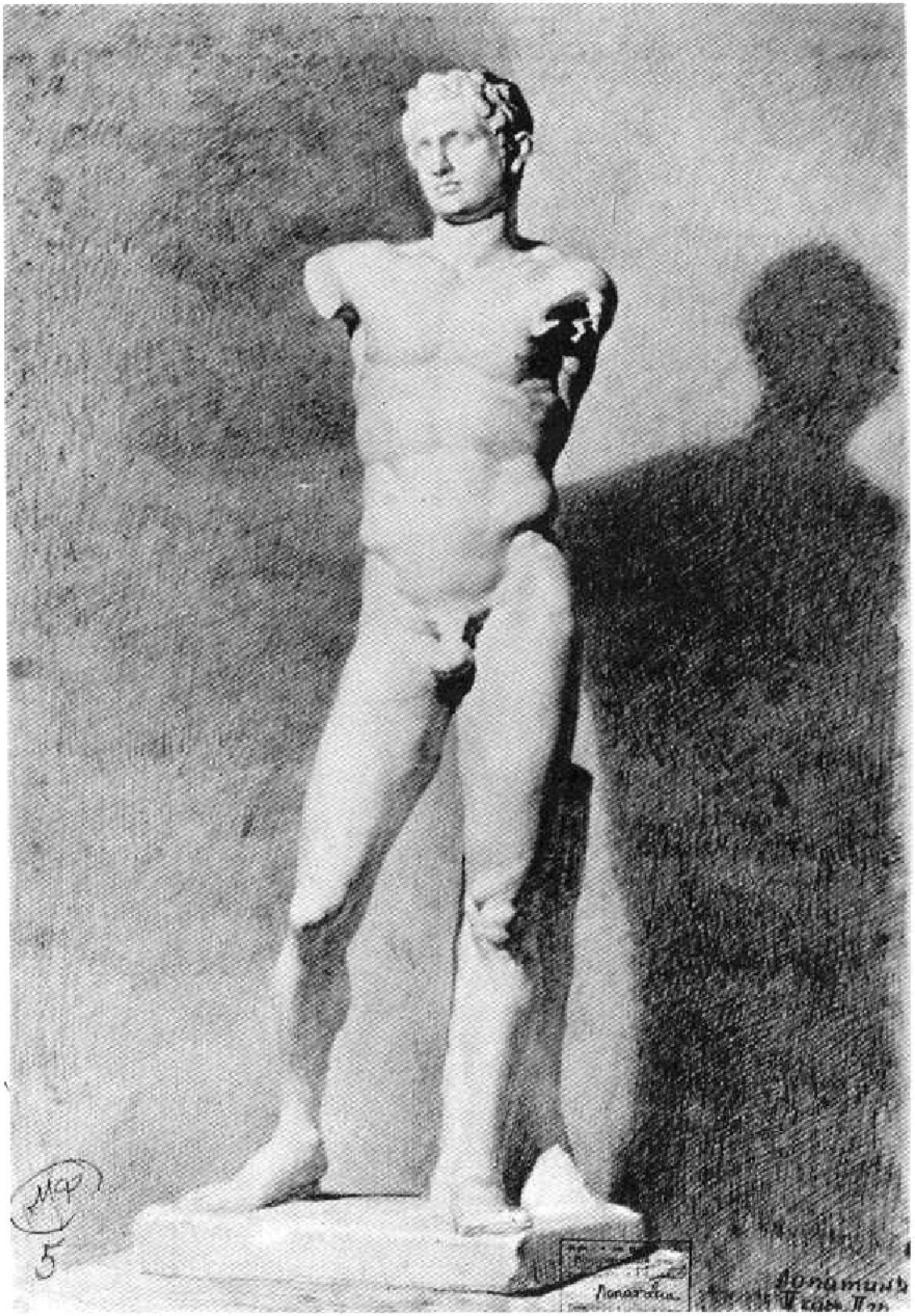
Однотонность и неподвижность гипсовой модели дает возможность студентам изучить форму очень точно. Работа с гипса помогает овладеть техническими средствами выполнения рисунка, построением формы тоном при помощи основных элементов, передающих объем: свет, полутон, собственная тень, рефлекс, падающая тень, блик. При этом следует заострять внимание учащихся на выборе тональных средств для передачи материала самого гипса и избегать неоправданных чернот.

Для первого задания лучше ставить античные фигуры, изображающие просто движение с четкой обобщенной трактовкой форм: «Дорифор», «Дискобол», «Германик» *(ил. 23, 24)*.

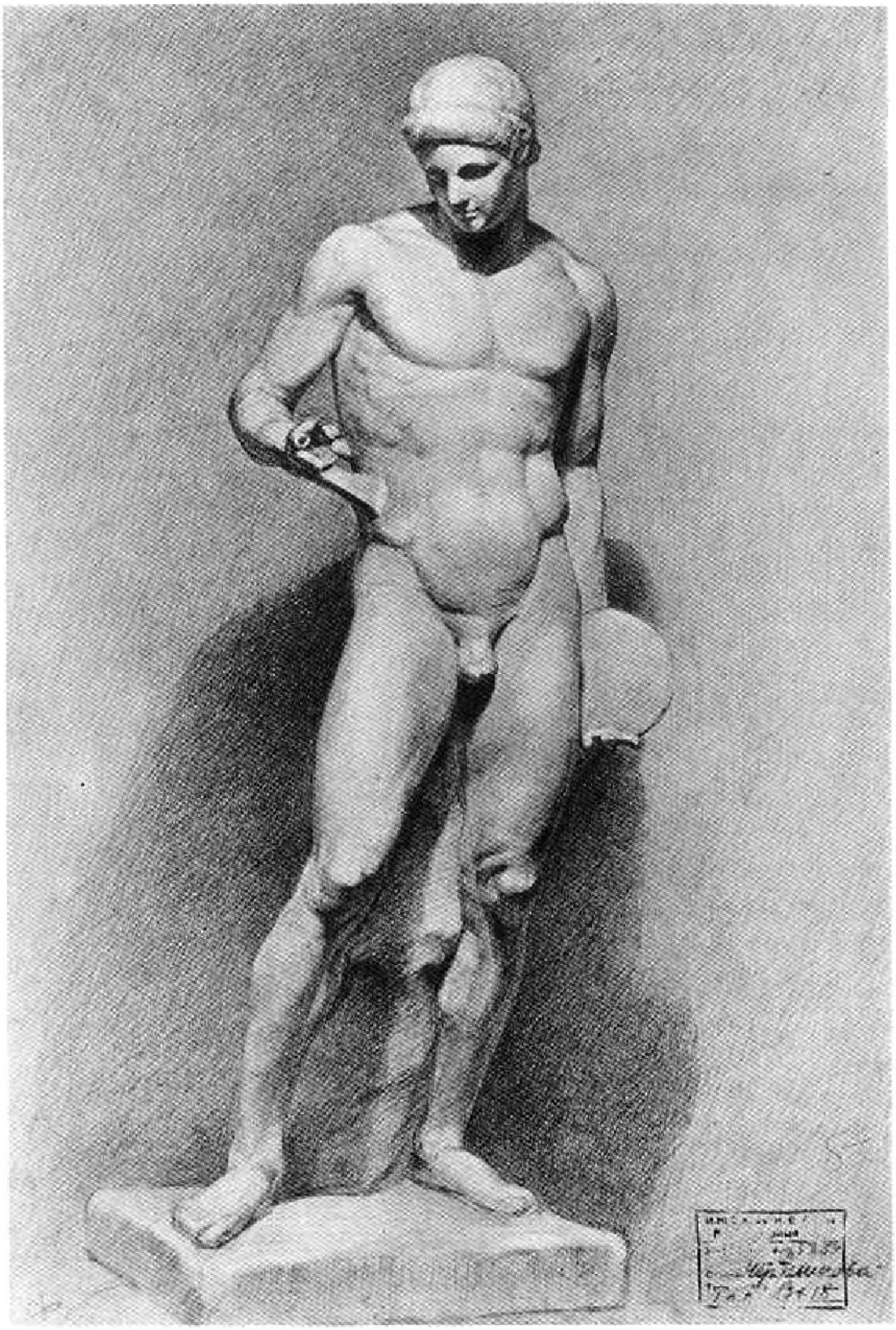
Для второго задания — более сложные по движению и пластической трактовке слепки, например, «Апоксиомен», «Венера Милосская» и другие *(ил. 22)*.

Ставить гипс нужно при искусственном свете таким образом, чтобы тени не дробили и не перебивали форму, а, наоборот, наиболее выразительно подчеркивали характер и гармонически-пластическое начало античных фигур.

На практике наиболее выгодно освещение, когда источник света располагается сверху и несколько сбоку, что позволяет поставить перед учащимся задачу — проследить постепенное угасание освещенности при



20. Длительный рисунок фигуры. II курс



21. Длительный рисунок фигуры. II курс

удалении от источника света и смягчение контраста между светом и тенью. Ставить гипс лучше всего на нейтральном сером фоне так, чтобы свет на фигуре был светлее освещенной части фона, тени темнее освещенного фона, а рефлексы светлее тона падающей от фигуры на фон тени. Это дает возможность обратить внимание учащихся на наиболее общий закон восприятия предметов и изображения их при помощи светлого силуэта на темном фоне или темного силуэта на светлом фоне.

Приступая к исполнению рисунка с гипсовой модели, рисующий должен иметь лист бумаги прямоугольной формы. Это требование, на первый взгляд несущественное, имеет серьезное значение, так как помогает постепенно ощущать вертикальное направление в рисунке, относительно которого определяется постановка фигуры.

Размер в пол-листа ватмана нужно считать наиболее удобным для выполнения классного рисунка.

Материал, как и при выполнении любого рисунка, может быть различный, но при рисовании с гипсовых фигур наиболее целесообразно взять графитный карандаш. Остро отточенный графитный карандаш стимулирует точность и расчет, а тональная растяжка нежно-серебристых тонов наилучшим образом позволяет выразить фактуру и достичь ощущения, которое производит на нас гипс. Размер в пол-листа ватмана для выполнения классного рисунка нужно считать наиболее удобным.

Рисующий должен иметь под руками еще один инструмент — отвес. Вертикаль и горизонталь — это два направления, благодаря которым можно определить и проверить местонахождение любого пункта относительно других мест при рисовании с гипсового слепка. Если вертикальное направление дает отвес, то горизонталь приходится определять при помощи карандаша, руководствуясь чувством горизонтального направления, которое рисовальщик должен постоянно развивать.

Леонардо да Винчи рекомендует располагаться от модели на тройном расстоянии. Действительно, чем дальше находишься от предмета, который наблюдаешь, тем легче воспринять его истинные пропорции.

Вполне доступно двойное расстояние от модели, так как она охватывается целиком без перевода зрачка рисующего, так как предмет попадает в угол ясного зрения.

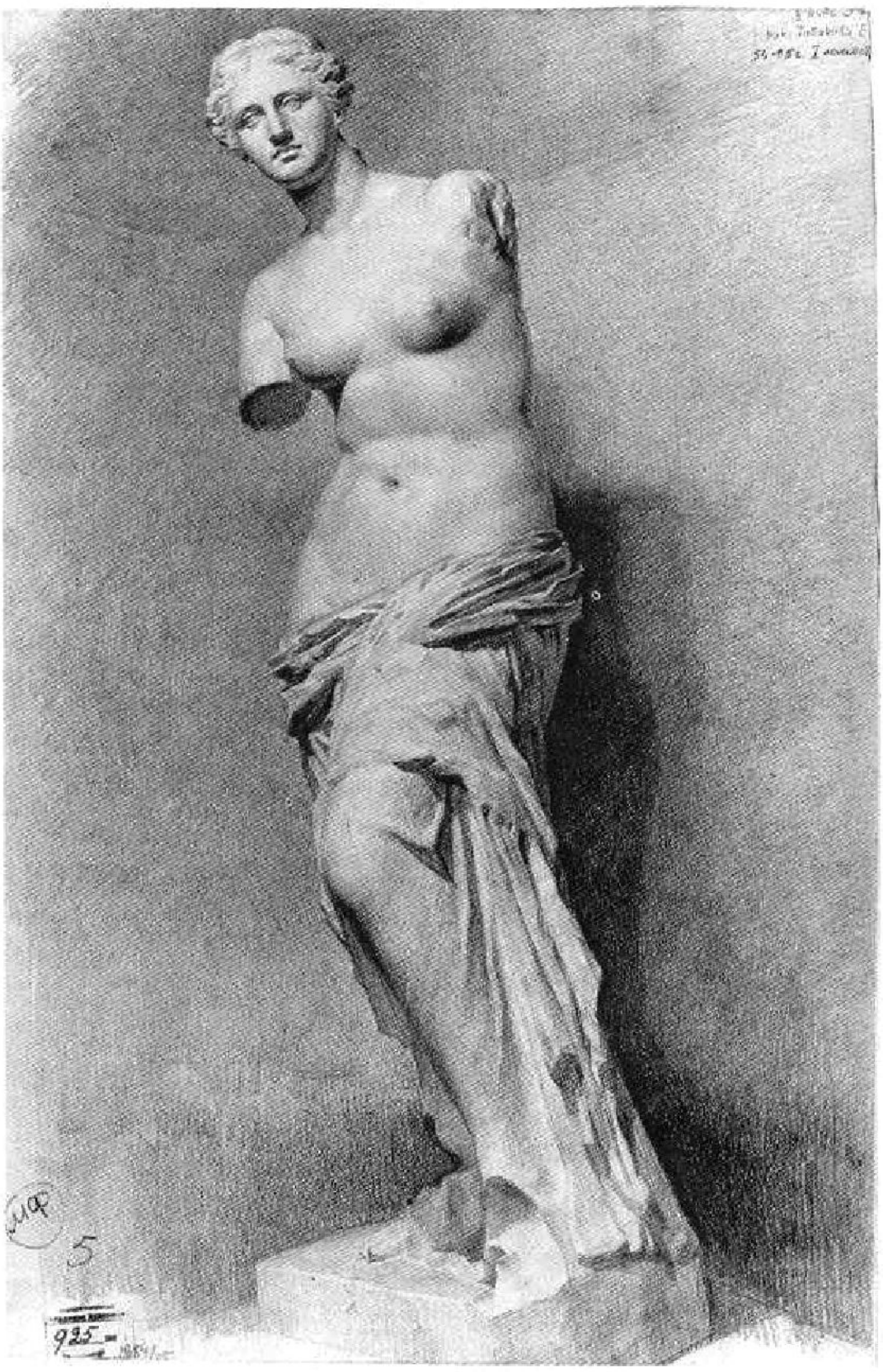
Перед тем как начать рисовать, прежде всего нужно позаботиться о размещении фигуры на листе бумаги, то есть о композиции рисунка. Она определяется в данном случае наиболее целесообразным и естественным использованием поля листа бумаги. Для этого полезно перед началом работы над основным рисунком сделать композиционные наброски, в которых учитывается формат будущего рисунка, размер изображаемого предмета и местоположение его в данном формате.

Композиционный строй также зависит от движения фигуры, точки зрения, с которой исполняется рисунок, и от положения, в котором находится объект длительной постановки. Так, например, рисуя «Дорифора» в фас, наиболее естественно его разместить по центру листа бумаги, а изображая его в три четверти или в профиль, рисующий должен продумать смещение от центра листа бумаги.

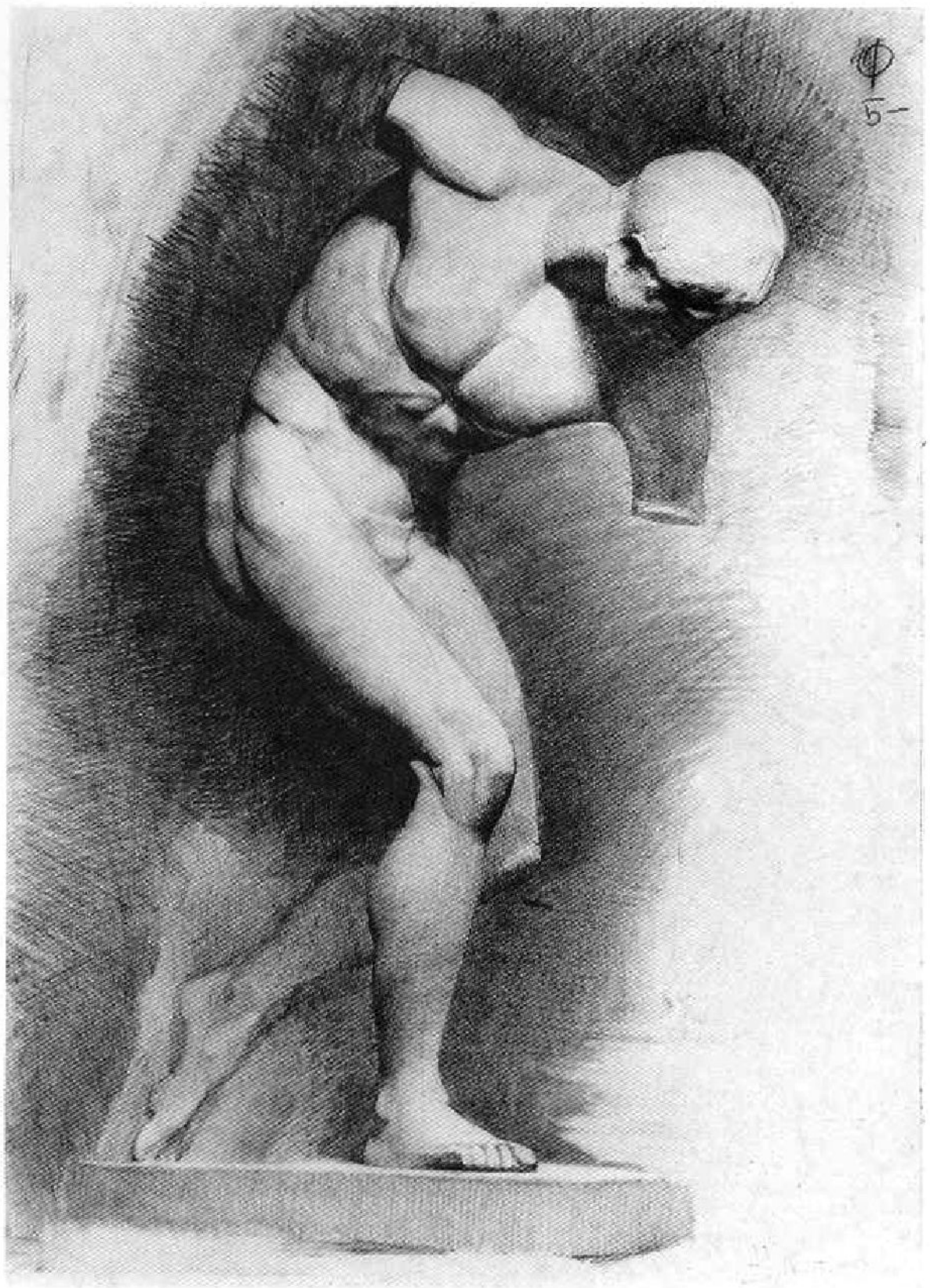
Найденное композиционное решение переносится на основной рисунок, и в дальнейшем ни размер, ни местоположение в листе уже не меняются, а пропорции устанавливаются внутри этих композиционных групп.

Очень часто можно наблюдать, как у неопытного рисовальщика в процессе рисования размеры фигуры непроизвольно начинают расти вплоть до того, что фигура уже перестает вмещаться в данный формат, или так же непроизвольно уменьшается, что приводит к неоправданным пустотам вокруг фигуры, снижающим значительность изображаемого, и к потере выразительности.

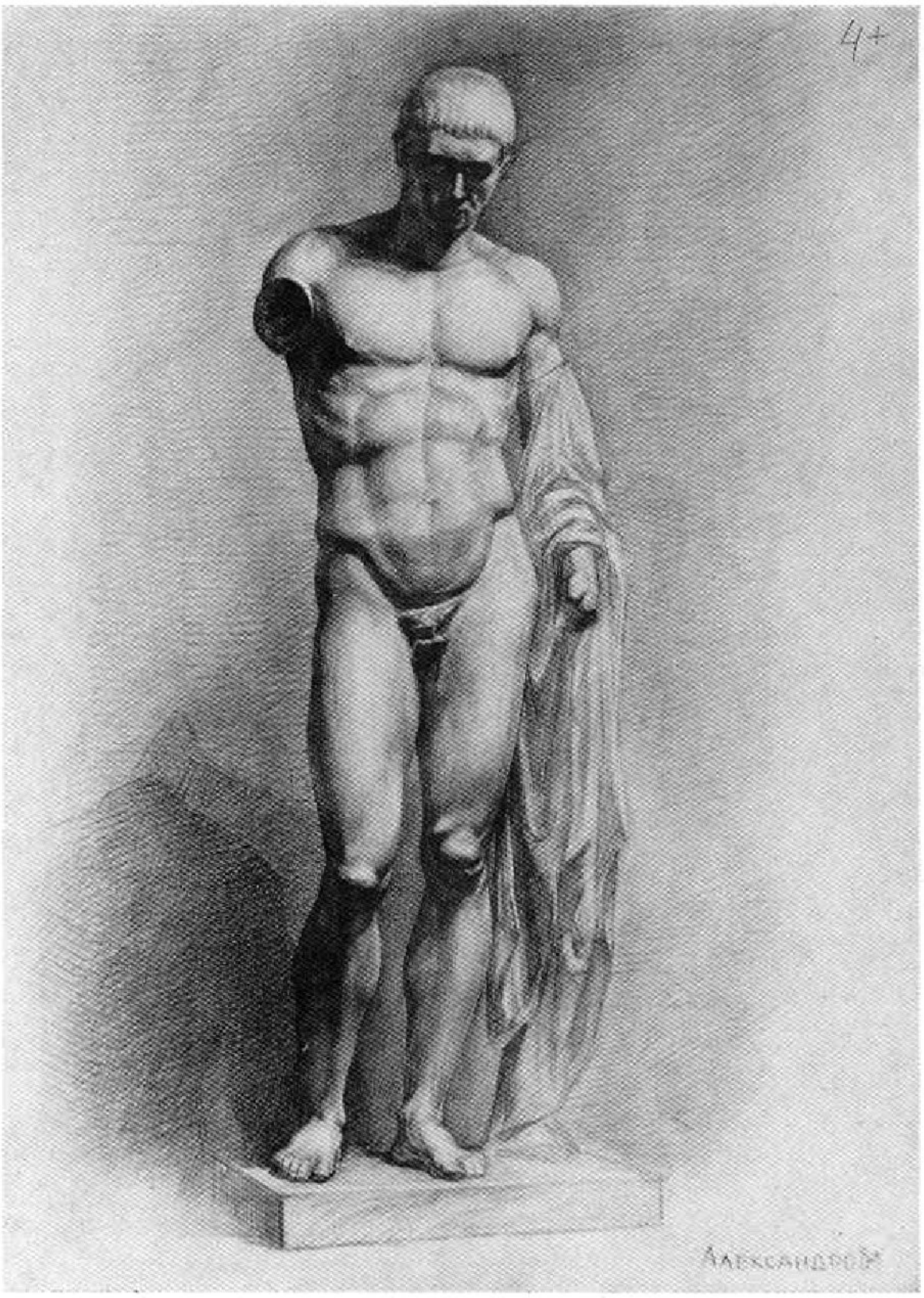
Следующая задача, которую надо решить,— это уяснение расположения осей в пространстве, и в первую очередь, проходящей между плечевыми суставами и по передним остям подвздошных костей таза или по тазобедренным суставам, а также оси, проведенной по верхним краям коленных чашечек.



22. Длительный рисунок фигуры. II курс



23. Длительный рисунок фигуры. II курс



24. Длительный рисунок фигуры. II курс

Надо внимательно проследить отношение осей друг к другу и их отношение к горизонтальному направлению. Если рисовать в фас, то найти эти направления довольно просто. Значительно усложняется этот процесс, если фигура от рисующего повернута в три четверти или почти в профиль, так как оси уходят от него в глубину пространства и на них начинают действовать законы перспективных сокращений.

Для того чтобы точно определить линии осей, нужно, чтобы рисующий ясно понимал, где проходит горизонт.

Наиболее интересные и выразительные рисунки получаются, на наш взгляд, когда горизонт низко проходит по фигуре. Античные скульптуры в большинстве своем имеют монументальное звучание, и этот характер их легче выразить, когда рисунок ведется с низкого горизонта *(ил. 20, 23)*.

Следующий этап — нахождение взаимного расположения опорных точек построения. Если смотреть на фигуру спереди, то это следующие точки: яремная ямка, пупок, середина лонного сращения и стопа опорной ноги. По этим точкам намечается средняя линия, которая по торсу проходит от яремной ямки по грудной кости, по белой линии на прямом мускуле живота, через пупок и середину лобка.

От средней линии в обе стороны намечается ширина плеч, расстояние между сосками. Месторасположение этих всех пунктов находят и проверяют отвесом и размером величины головы по вертикали.

Обычно рисунок выполняют в фас или в три четверти спереди, но можно его исполнить и со спины. В таком случае линия симметрии, или средняя линия по торсу, прослеживается по ходу спинного хребта через седьмой шейный позвонок и креетец.

В том случае, когда человека рисуют не в фас, важно обратить внимание на отношение его боковой стороны к переднему развороту фигуры и в связи с этим установить, где проходит основной перелом форм, на торсе, на бедрах и голенях, а в дальнейшем на всех частях и деталях тела.

Дальнейшую работу по построению торса нужно вести на отсчетах в обе стороны от средней линии: если изображается какая-либо деталь с одной стороны, сразу же нужно отмечать ее с другой стороны.

Очень важно все эти линии построения наносить на бумагу легкими прикосновениями карандаша, чтобы в дальнейшем их не нужно было удалять при помощи резинки. Они должны естественно войти в дальнейшую работу по выполнению рисунка. Хочется привести совет, который давал Леонардо да Винчи молодым художникам: «Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом и каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линии изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок, чтобы твои тени и света были объединены без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе быстро, что ты этого и не заметишь»[1].

Следующий этап — это прокладка теней, и в первую очередь собственных теней как основного элемента, которым можно выразить объем.

Потом приступают к проработке света полутонами различной силы в соответствии с освещенностью формы. Следует иметь в виду, что всякое изменение освещенности на гипсе — это сигнал, что плоскость находится под другим углом к источнику света.

Объем — это пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями; во время лепки формы тоном видно, что все плоскости, повернутые к свету, ярче освещены, чем плоскости, на которые падает скользящий

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 120.

свет. Этот принцип лепки формы тоном относится как к большим массам, так и к мелким формам.

Разрабатывая отдельные куски, нельзя забывать о целом. Поэтому, работая над отдельными частями, приходится все время возвращаться к уточнению движения и пропорций изображаемого объекта. Иногда студенты срисовывают контур и потом заполняют его приблизительной тушевкой. Этого делать нельзя. Границы формы возникают в результате построения объема и рассматриваются как плавное захождение одной формы за другую.

В целом рисунок с гипса ведется по тому же плану, как всякий другой: от общего к деталям и на последнем этапе возвращение снова к общему — то есть к обобщению и подчинению всех элементов, чтобы частности не мешали образной стороне рисунка.

## РИСУНОК КИСТЕЙ РУК И СТОПЫ

Если на первом курсе программа по рисунку предусматривает в основном изучение головы, то на втором курсе учебные задания выдвигают перед студентами задачу изучения фигуры. На втором курсе вводится постановка «Кисти рук и стопа». Из этих двух деталей человеческого тела кисть руки для художника имеет особое значение. Это исключительный по своему механизму аппарат, способный производить наисложнейшие механические действия, обладающий также исключительной способностью выражать чувства, эмоции, различные душевные состояния человека.

В истории изобразительного искусства можно найти достаточно примеров блестящего использования выразительных возможностей рук. Мастера Греции в совершенстве знали форму руки, ее пластику. Умели прекрасно использовать ее возможности и мастера Возрождения. Великолепно нарисованы и написаны руки в картине Тициана «Динарий кесаря». Через сопоставление рук двух людей, их положение, форму, цвет Тициан в этой картине выражает глубокие мысли, чувства, передает сложное философское содержание. Микеланджело в фреске «Сотворение Адама» композицию строит так, что взгляд зрителя концентрируется прежде всего на руках: волевой, полной энергии руке творца противопоставляется другая, как бы пробуждающаяся от глубокого сна — рука Адама.

В картине «Блудный сын» Рембрандт в основном именно через руки выражает переживания слепого отца. Выразительны в этой картине и ступни ног сына.

В картине Сурикова «Меншиков в Березове» рука Меншикова, сжатая в кулак, раскрывает несломленную волю человека, оторванного от деятельности и не желающего с этим мириться. Можно было бы привести большое число и других примеров.

В учебных рисунках старых мастеров русской школы даже небольшого размера руки и ступни всегда выполнены безукоризненно.

Учебное задание «Кисти рук и стопа» чрезвычайно ответственно по своим задачам и требует к себе самого серьезного отношения. Постановка введена в программу второго курса и ставится лишь после того, как студенты на специальных лекциях по анатомии ознакомятся с внутренней и внешней пластикой руки и стопы. Это последнее условие очень важно. Без предварительного овладения этим материалом работа над постановкой не может проходить успешно.

Поскольку студент впервые встречается со столь сложным заданием, модели для постановки надо подбирать очень осмотрительно. В качестве модели наиболее полезны кисти рук и ступни с хорошо выраженной костной основой и типичные по формам. Это дает возможность студенту подмечать и оценивать характерные особенности.

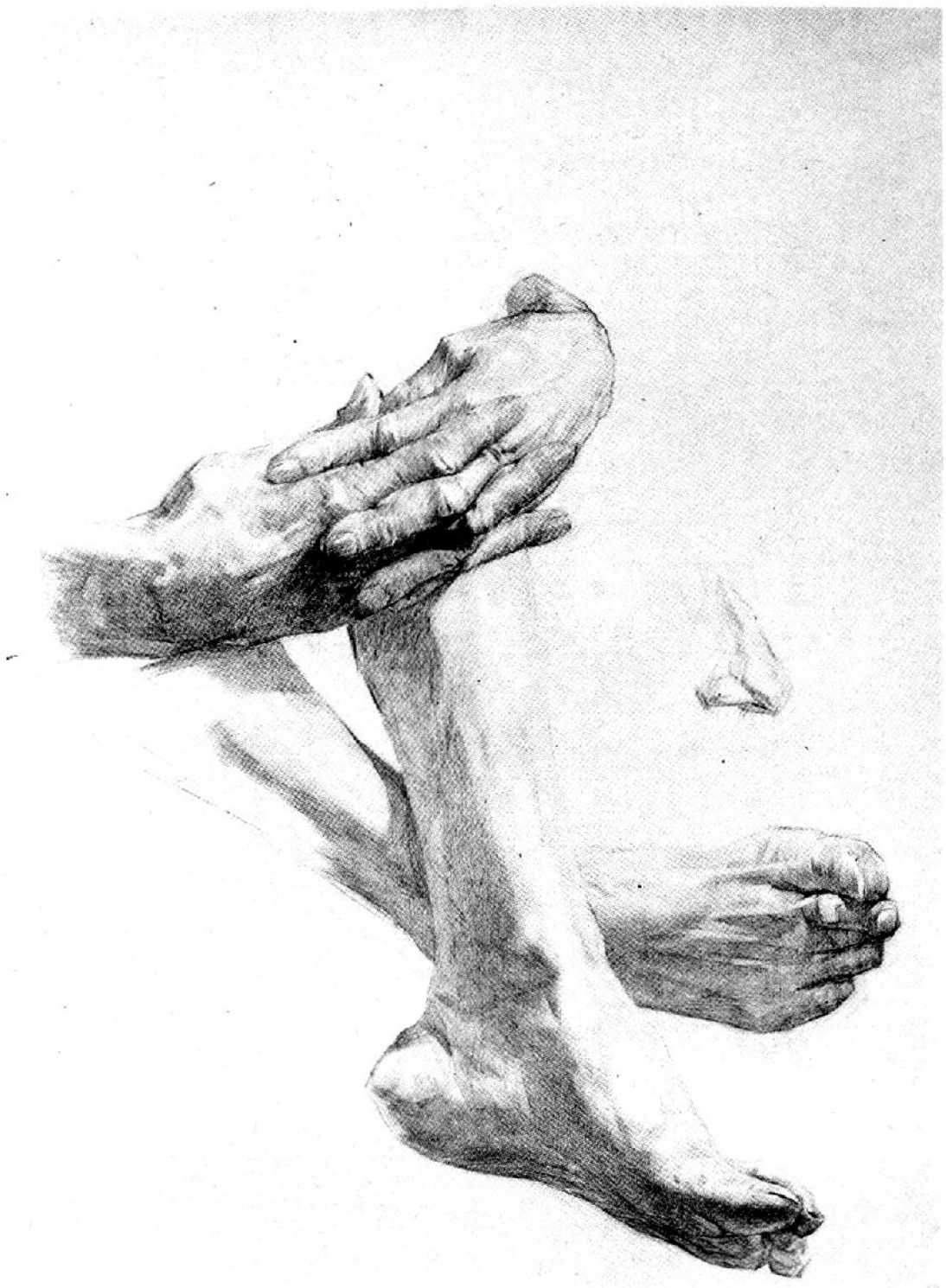
Кисти можно ставить в покое, в движении, в окружении предметов или без них, при этом надо искать для них наиболее естественное положение. Можно две кисти рук связать каким-либо действием или поставить каждую отдельно. Иногда в одной постановке можно увязать

25. Кисти рук. II курс

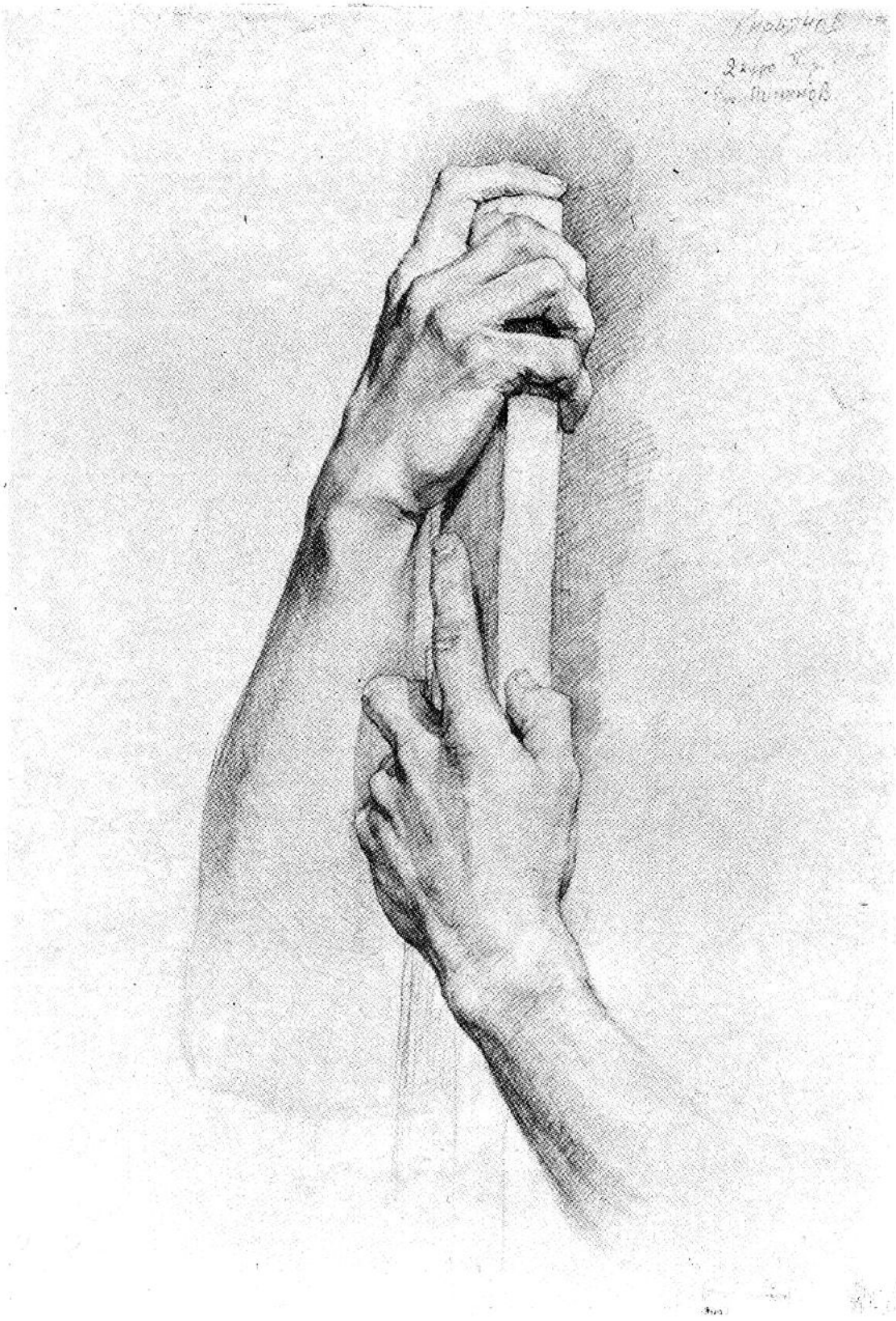
кисти рук с ногой. Однако при этом необходимо заботиться о естественности движения. Плоско поставленные постановки менее интересны для рисунка, и наоборот, легкий или даже очень сильный ракурс создает аспекты хотя порой и сложные, но очень полезные для студента. Находя движение рук для постановки, надо стремиться к тому, чтобы выявить все отделы, составляющие кисти рук,— запястье, пясть, пальцы. Освещая постановку искусственным светом (рассеянного света следует избегать), лучше освещать ее немного сверху, чтобы выявлялась присущая кисти руки конструкция, ясно воспринималась ее большая форма и в то же время не пропадали мелкие детали. Источник света необходимо направлять так, чтобы тени, света, полутона и рефлексы способствовали выявлению конструктивных особенностей и связей между частями. Хорошая, выразительная постановка вызывает у студента интерес к работе.

В этом задании, параллельно с работой над живой натурой, делаются зарисовки либо более или менее завершенные рисунки со скелетной основы руки и с гипсовых слепков мышечных экорше. Они должны способствовать лучшему пониманию живой формы, и рисовать их лучше на том же листе, на котором изображается живая рука *(ил. 25)*.

В композиционном отношении этот рисунок довольно сложен. На листе бумаги нужно расположить и части модели, и подсобные анатомические рисунки — части «скелета», мышечные экорше. Эта постановка учит студентов красиво располагать в листе элементы будущего рисунка. Если студент не справляется с композицией листа, руководитель должен подсказать ему, как решить эту сложную задачу.



26. Кисти рук и ноги. II курс



27. Кисти рук. II курс

28. Кисти рук с анатомическим разбором. II курс

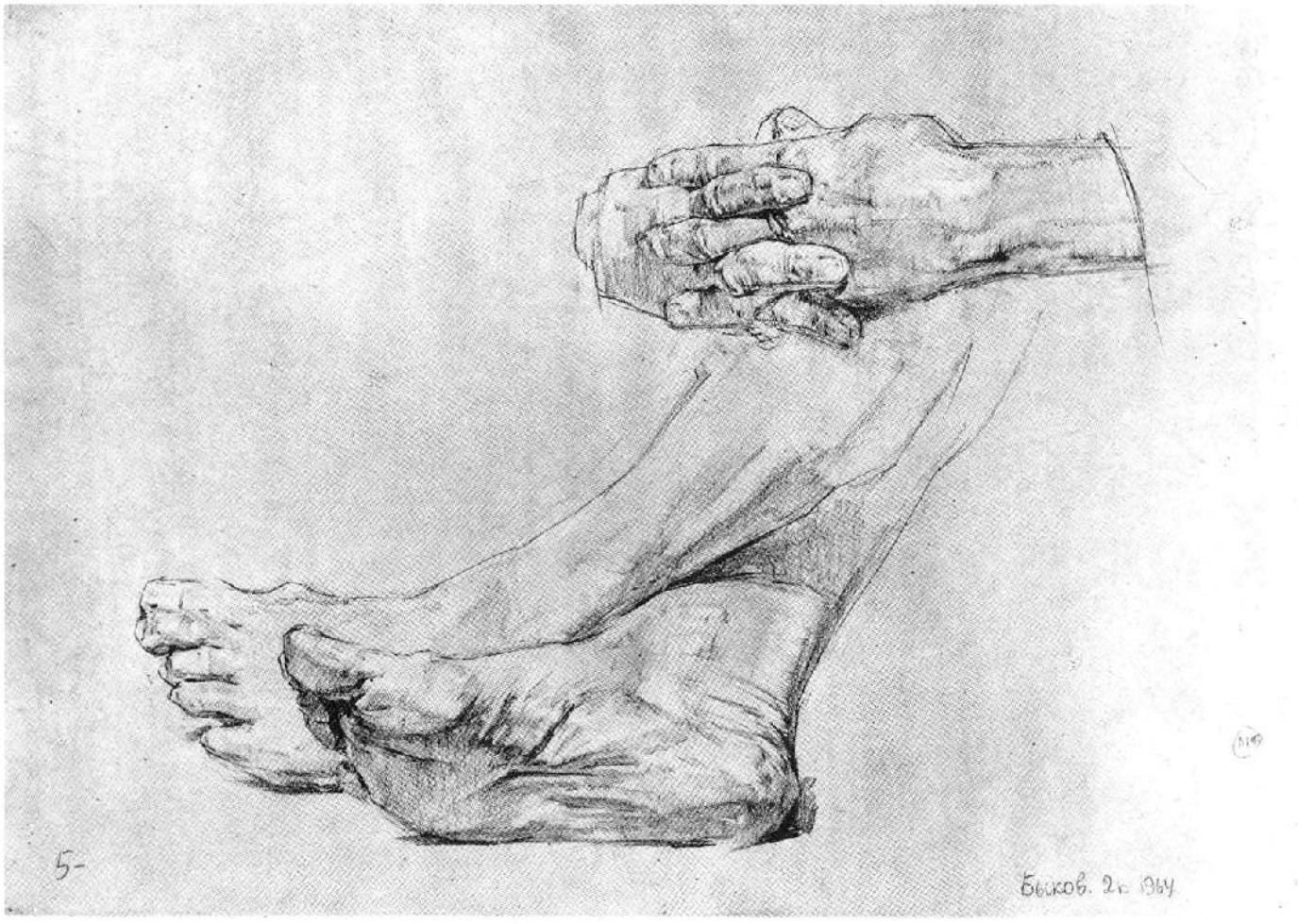
Начав строить кисть руки или стопу, нужно определить их положение в пространстве. Если допущена ошибка в определении главного направления массы кисти руки или стопы, то в дальнейшем придется много переделывать. Установив пропорции и положение основных отделов, нужно наметить детали, соотнося их с целым.

Предварительное ознакомление с внутренним устройством кисти, ее пропорциями, конструктивными особенностями позволит правильно ее изобразить. Особенно важно знать опознавательные точки кисти руки: они помогают ориентироваться при построении.

Рисуя стопу *(ил. 29)*, надо строить ее так же, как и кисть руки, учитывая опорные точки, имеющие большое значение при анализе ее строения. Опознавательные точки в стопе также есть. Форма стопы изменчива, например ее свод у разных людей колеблется в пределах от плоскостопия до очень высокой стопы. Форма стопы может меняться в зависимости от нагрузки или перемещения тяжести тела с одной ноги на другую. Если кисти рук в своих движениях сравнительно самостоятельны, то движения ног взаимосвязаны и неотделимы от движения туловища. У опорной стопы одна форма, у свободной — другая. Во время работы над постановкой необходимо на это обратить внимание. Полезно нарисовать стопу в этих двух ее состояниях.

Нога не имеет таких выразительных возможностей, как кисть руки, но она участвует в общем движении фигуры.

29. Стопы ног с анатомическим разбором. II курс




30. Кисти рук и ноги. II курс

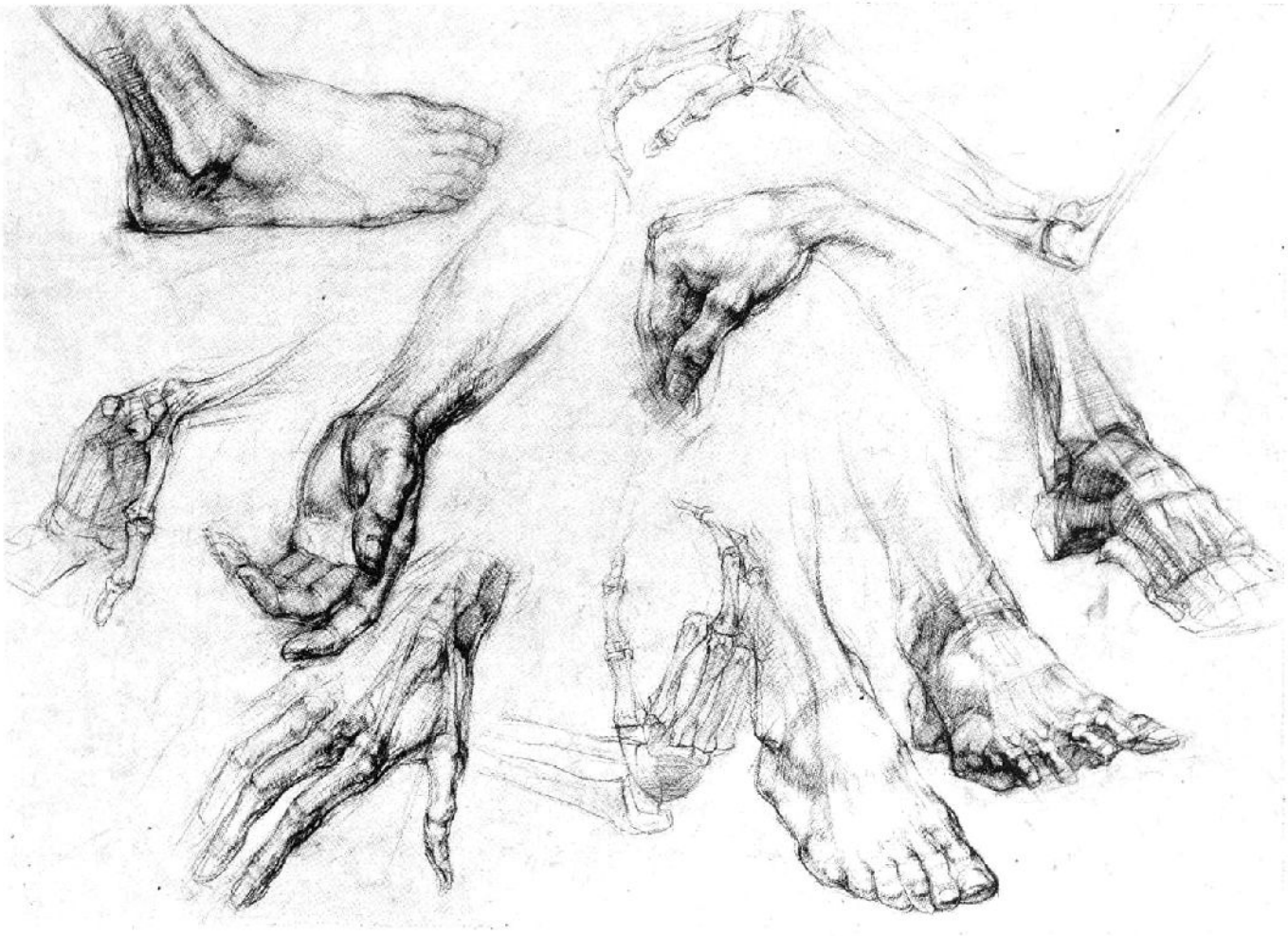
Ошибки в рисунке при работе над этой постановкой происходят по разным причинам. Бывает, что натурщик изменяет положение ноги или руки, а студент, не обращая внимания или не заметив этого, продолжает рисовать.

Рука, стопа, так же как и любой предмет, существующий в природе, на плоскости могут быть изображены лишь с учетом законов их перспективного сокращения. Это иногда упускается из виду, что также приводит к ошибкам.

Работа над данной постановкой при самом эффективном ее проведении все же не может дать студенту достаточной выучки в изображении руки и стопы, но он получит первые серьезные навыки и основательную методическую подготовку для дальнейшей работы *(ил. 30)*.

Для изучения рук и стопы необходимо использовать любые возможности, в том числе и длительную постановку фигуры. Изучение рук может продолжаться и в работе над постановкой «Портрет с руками». Изображение руки, лежащей на коленях во взаимодействии с туловищем, с другой рукой, с головой,— это новая и тоже нелегкая задача.

Повседневные наброски рук, наблюдение их движения, характера — интереснейший материал для художника. Руки мужские, женские, стариков и детей разнообразны, как разнообразны лица. Наблюдения и зарисовки должны стать постоянной привычкой студента. Все это может



31. Руки, ноги, часть скелета. II курс

составить ценнейший материал для композиционных эскизов. И еще работа по памяти: рисование рук и стопы без натуры, в разных движениях и различных по характеру — крайне полезна.

Изучение рук посредством копирования художественных произведений также может принести большую пользу, в особенности на старших курсах. Но при этом необходимо помнить, что мастера, изображая руки, допускают известную свободу в их трактовке. Сохраняя основные конструктивно-пластические свойства, руки в картинах и портретах каждого большого мастера имеют неповторимую характеристику. Так, руки в картинах Боттичелли не похожи на руки из произведений Микеланджело, их трактовка различна у Рафаэля, Леонардо да Винчи или Рембрандта. Не случайно итальянский искусствовед Морелли по характеру изображения рук, пальцев с исключительной точностью атрибуировал неподписанные работы.

На примерах работы больших мастеров мы знаем, какое огромное количество рисунков делали они, чтобы найти положение рук, которое бы лучше выражало их замысел.

Овладеть мастерством изображения кистей рук и стопы можно только при условии постоянной натурной работы и внимательного их изучения.

«Грудь, руки, ноги,— говорит Роден,— как все это беспредельно! Как много можно выразить, пользуясь только ими».

# МУЖСКАЯ ФИГУРА С ОПОРОЙ НА ОДНУ НОГУ

Рисунок начинают с ограничения места фигуры в листе двумя горизонтальными линиями, определяющими в нашем композиционном наброске верх и низ. В этих пределах размещаются части фигуры. Если она не умещается в намеченных границах, лучше начать работу сначала. Это важно, чтобы приучиться, работая над эскизом, картиной, ставить модель в нужном месте и нужного размера.

Важно проследить то состояние, которое характерно для различных частей тела при опоре на одну ногу. Найти их положение помогает представление о вертикальной и горизонтальной осях тела, о плоскости, на которой стоит фигура, касается ее следками опорной и свободной ног.

Надо определить центр тяжести рисуемой модели и установить вертикальную линию, которая, проходя через этот центр, падает на постамент. Центр тяжести чаще всего проходит через стопу опорной ноги или около нее и наверху через яремную ямку (дужку) плечевого пояса.

От большого вертела бедренной кости к середине следка наносится линия, определяющая направление общей формы ноги, на которой стоит модель. К этой линии намечается направление наклона таза по видимому краю подвздошной кости *(ил. 32)*.

Если натурщик стоит правильно, то таз всегда имеет наклон в сторону ноги, свободной от нагрузки. К линии наклона таза рисуют среднюю линию торса от лобка к пупку и дальше, через мечевидный отросток к дужке. При этом заметно, что общий наклон торса идет в сторону опорной ноги.

Положение плечевого пояса противоположно наклону таза. От плечевого пояса наносится линия наклона шеи и наклона головы.

Средняя линия головы, торса, таза — отправная при рисовании симметричных парных форм.

После выяснения наклона торса наносятся основные членения по вертикали от яремной ямки (дужки) до лобка, особое внимание надо обращать на верхний край реберной дуги, на границу больших грудных мышц, сосков и пупка.

Поставив фигуру, то есть найдя центр тяжести, определив осевые положения всей фигуры, торса, рук, шеи с головой, необходимо думать об основании, на котором находится постановка. Надо правильно определить горизонт, перспективно верно построить следки ног, основания таких предметов, как стул, табурет, если натура сидит, и т. д.

Во время работы уточняются пропорции, при этом желательно не пользоваться подсобными измерениями, сопоставляя части тела: торс — ноги, длина рук — высота фигуры и т. д. Необходимо следить за главными продольными и поперечными делениями, что очень важно при определении поворотов, наклонов, ракурсов форм. Этот этап работы требует большого внимания, надо охватывать всю фигуру в пространстве, определять ее движения и постановку.

Следующий этап — выявление характера, взаимосвязи между частями тела с насыщением их деталями и моделировкой.

В рисунке необходимо отразить те характерные особенности строения и пропорции, которые присущи каждому человеку.

Часто бывает трудно связать шею с плечевым поясом. Чтобы справиться с этой задачей, необходимо ясно представить схему конструктивного построения плечевого пояса. Найдя верхнюю плоскость плечевого пояса, образованную трапециевидным мускулом (нисходящими краями) и ключицами, определяем основание шеи по средней линии между яремной ямкой и серединой верхнего края плечевого пояса, которая находится у седьмого шейного позвонка.

Определив положение и наклон шеи, увязываем голову с плечевым поясом, следя за ее поворотом и наклоном. В решении проблемы связи головы с плечевым поясом очень помогает определение правильного угла, образуемого скуловой костью и грудино-ключично-сосковым мускулом. Очень важна роль этого мускула в повороте головы.

В верхней части торса находится грудная клетка, необходимо проследить ее наружные, четко читаемые формы. Определяя ширину плеч по наружным концам ключиц, надо обратить внимание на большие над-

ключичные и подключичные ямки, на соединение ключицы и лопатки — место прикрепления верхних конечностей. Необходимо проследить за акромиальным отростком лопатки, за соединением большого грудного и дельтовидного мускулов, акцентируя внимание на дельтовидно-грудной борозде.

Находим местоположение и общую форму больших грудных мышц, поверхность грудины и ее нижний конец — мечевидный отросток, форму переднезубчатых мышц и широчайшую мышцу спины. На передней части торса — белую линию живота, сухожильные перемычки прямых мышц и пупка. Форму таза определяет местоположение и форма гребней подвздошных костей. В ориентировке здесь важна средняя линия, начинающаяся от лонного сращения. Надо обратить внимание на паховую и брюшную складки, мышечный угол косого мускула.

Построение верхних конечностей следует вести параллельно, сравнивая их, находя направление и движение форм и их характеристики.

Рисуя руки, надо найти внутренний и наружный мыщелок плечевой кости, локтевой отросток и нижний конец локтевой кости, соединение кисти с предплечьем через лучезапястное сочленение, надо понять его конструкцию, а также конструкцию пястных костей, пястно-фаланговых и межфаланговых суставов.

Необходимо определить длину отдельных пальцев, а также сделать уточнения в области межфаланговых сочленений. Большое значение при рисовании кисти имеют сухожилия разгибателей пальцев, проходящих по головкам пястных костей и фалангам пальцев. Вызывает интерес анатомическая табакерка на углубленной части ладонной поверхности кисти.

При рисовании тазобедренного сустава важно увидеть вертикальную ямку, наружный вертел бедренной кости. Линия между вертелами левого и правого бедер намечается параллельно линии верхнего края таза. При рисовании формы бедра надо обратить внимание на четырехглавую мышцу бедра, портняжную мышцу, напрягающую широкую фасцию бедра, среднюю ягодичную и группу приводящих мышц.

Очень важно понять конструкцию и уметь построить коленный сустав. Необходимо заострить внимание на надколеннике (коленной чашке), внутреннем и наружном мыщелках бедренной кости, на головке малой берцовой кости.

При построении голени надо придерживаться направления переднего гребня большой берцовой кости. Намечая наружную и внутреннюю лодыжки, надо отметить, чтобы внутренняя лодыжка была намечена выше наружной.

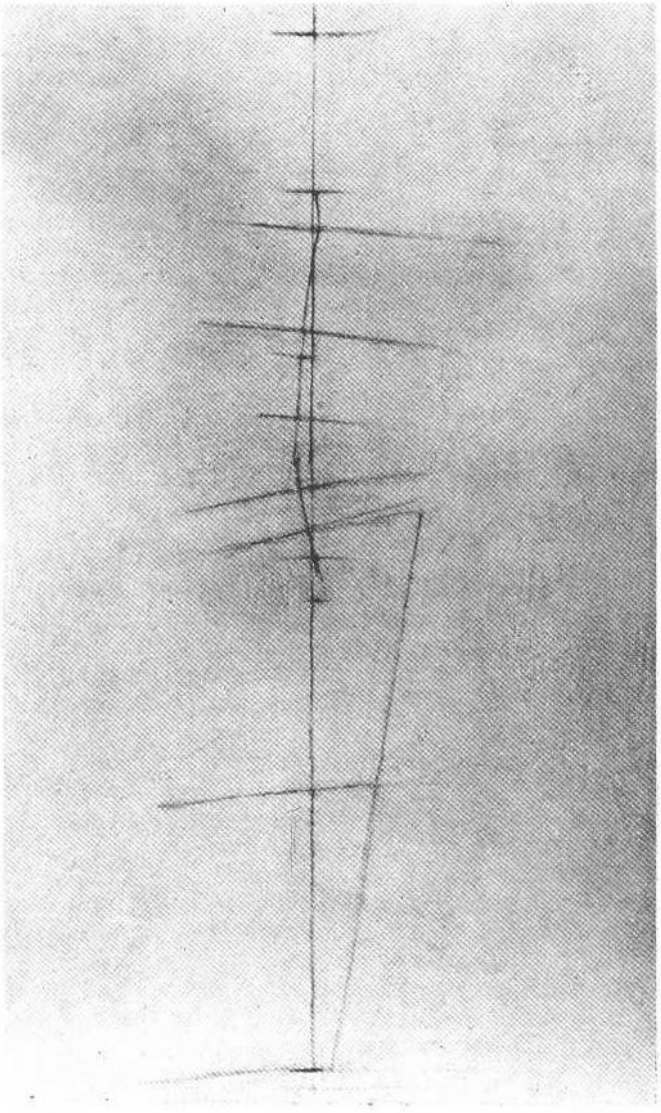
От головки малоберцовой кости находим форму малоберцовой мышцы, намечаем видимые икроножную и камбаловидную мышцы.

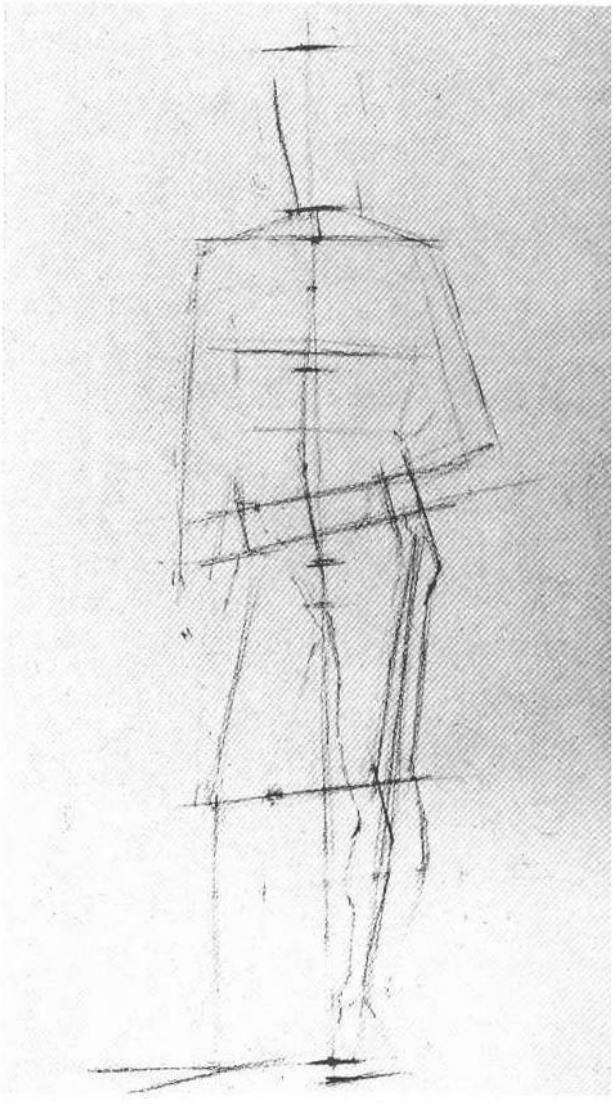
При построении стопы особое внимание надо обратить на голеностопный сустав, где нижние концы костей голени (внутренней и наружной) лодыжками в виде вилки охватывают блок таранной кости, проследить за направлением оси стопы, за внутренним и наружным сводами. Сложный момент — строение пятки, основания пальцев.

Очень часто на модели плохо просматривается или совсем не видна форма отдельных частей тела, ее внутреннее строение. В таких случаях полезно просить позирующего напрягать отдельные узлы. Определить границы грудной клетки легче, если натурщик иногда производит глубокий вздох, намечая зубчатые мышцы, их легче проследить при подтянутых руках натурщика.

Рисуя, необходимо чувствовать конструкцию форм, представлять себе, как одна форма возникает из другой, как другая переходит в третью и т. д. Чтобы разобраться в сложной форме, надо ее строить, сначала намечая в виде упрощенной схемы, постепенно в ходе работы усложняя ее.

Приведение фигуры человека к простейшим геометрическим формам помогает понять большую форму тела и изображать его в перспективе. Важно попытаться представить ее как бы прозрачной и рисовать видимую и невидимую части. Поняв и убедившись, что она намечена правильно, можно стирать невидимые линии.





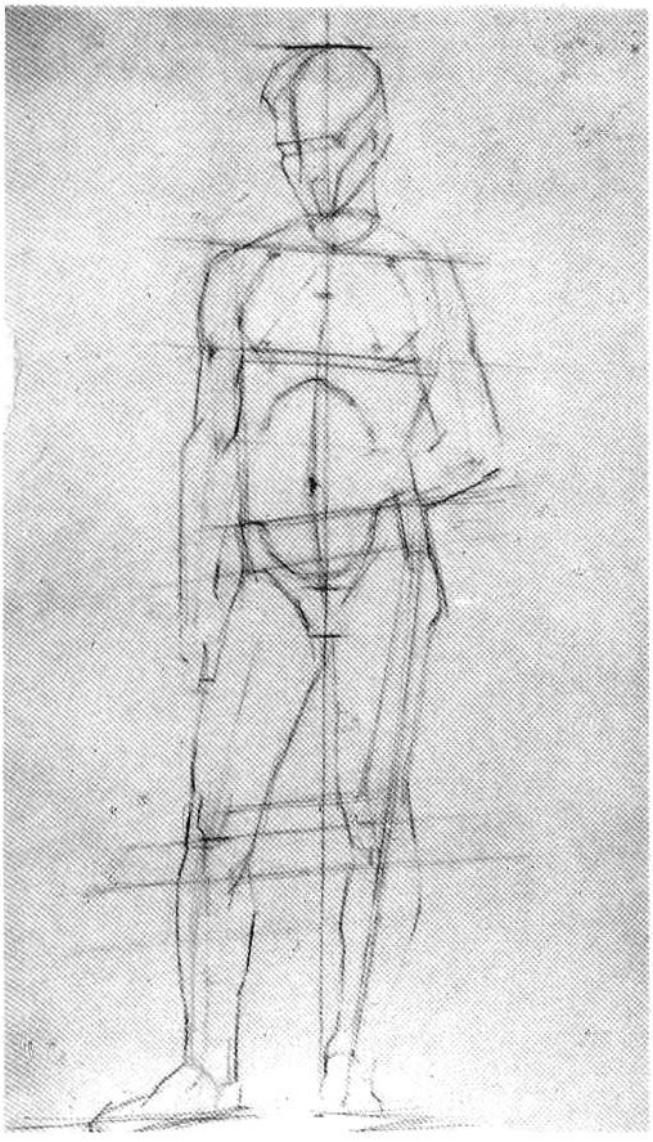
32. Определение наклона опорной ноги и таза относительно вертикальной оси

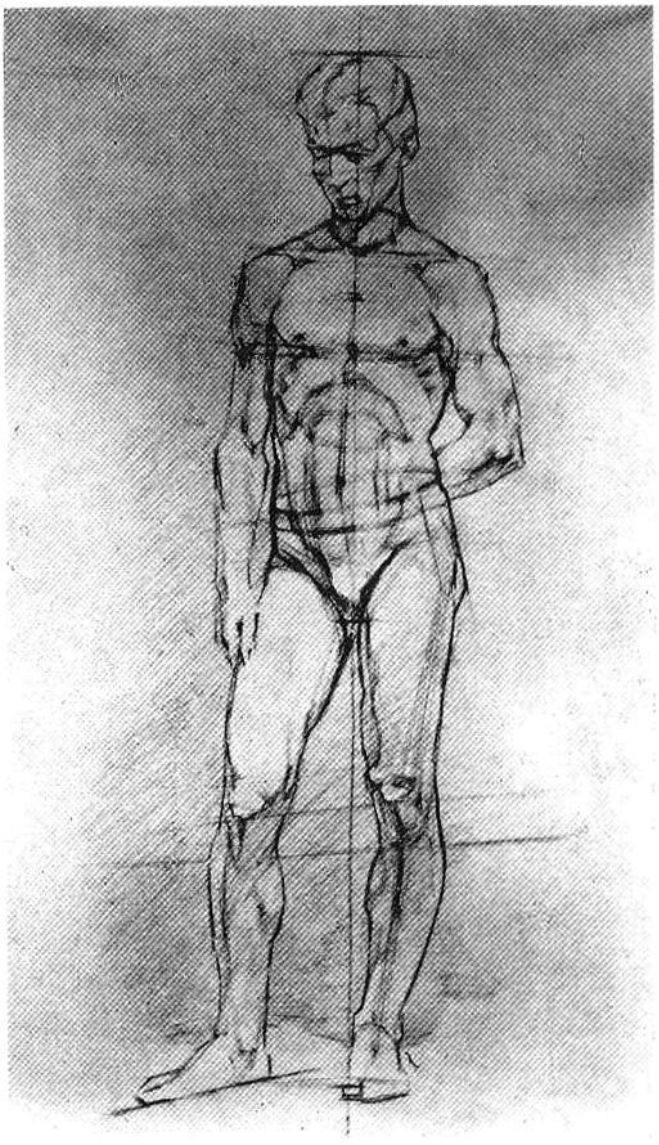
33. Определение основных форм тела по осям

Во время работы надо сохранить одну точку зрения, с которой начали рисовать, но нельзя стоять долго на одном месте. Следует всматриваться в модель со всех сторон, тогда можно лучше понять ту форму, которую надо отобразить.

Необходимо постоянно анатомически анализировать форму, это поможет преодолеть поверхностное копирование модели, даст возможность осознать реальную пластическую форму, подчеркнуть характеристику основных масс.

В начале работы большое значение имеют линии как вспомогательный этап при построении формы. Нужно стремиться к максимальной пространственности, глубине, объемности модели. Только в тоновом объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности пластической формы, пространственности и глубины частей тела.



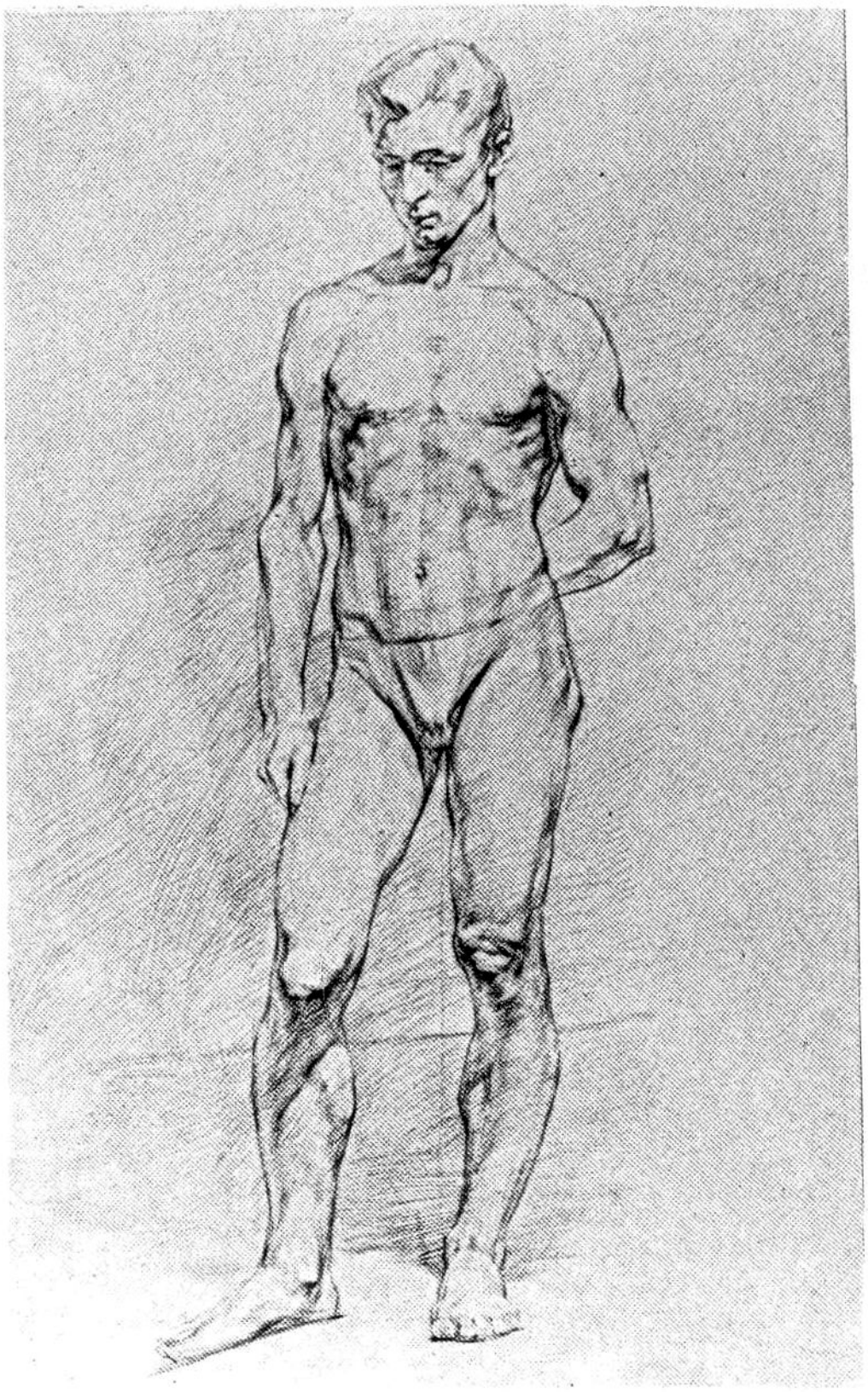


34. Определение характера фигуры, пропорций частей тела

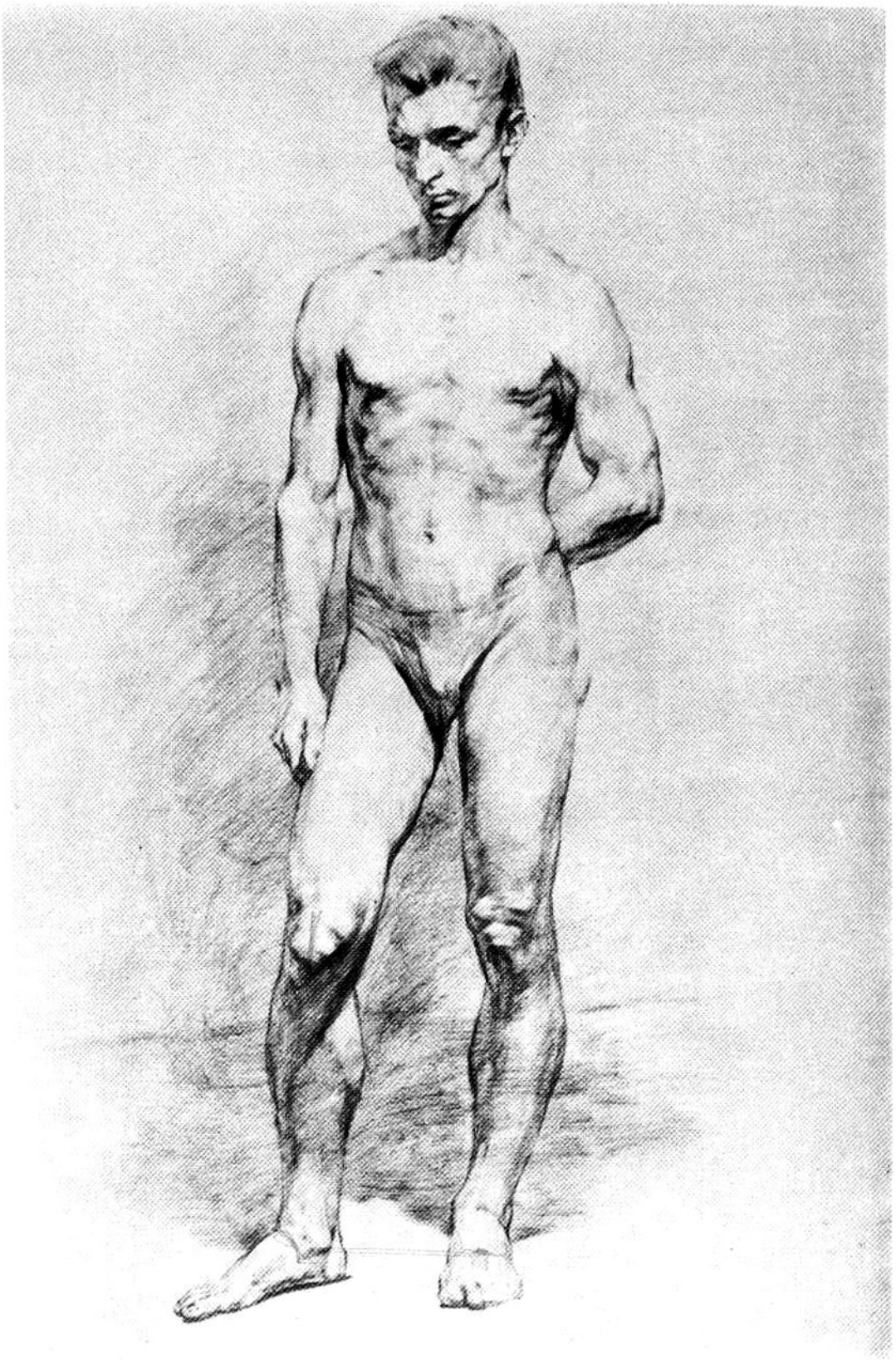
35. Начало моделировки

Нельзя разделять работу над рисунком на какие-то замкнутые этапы: построение, постановка, пропорции, моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного напряжения и работы разума. Необходимо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменением силы светотеневых контрастов. Они, как правило, сильнее вблизи от источника света и убывают по мере удаления от него. Снижают контрасты и на формах, наиболее отдаленных от глаза рисующего. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение формы.

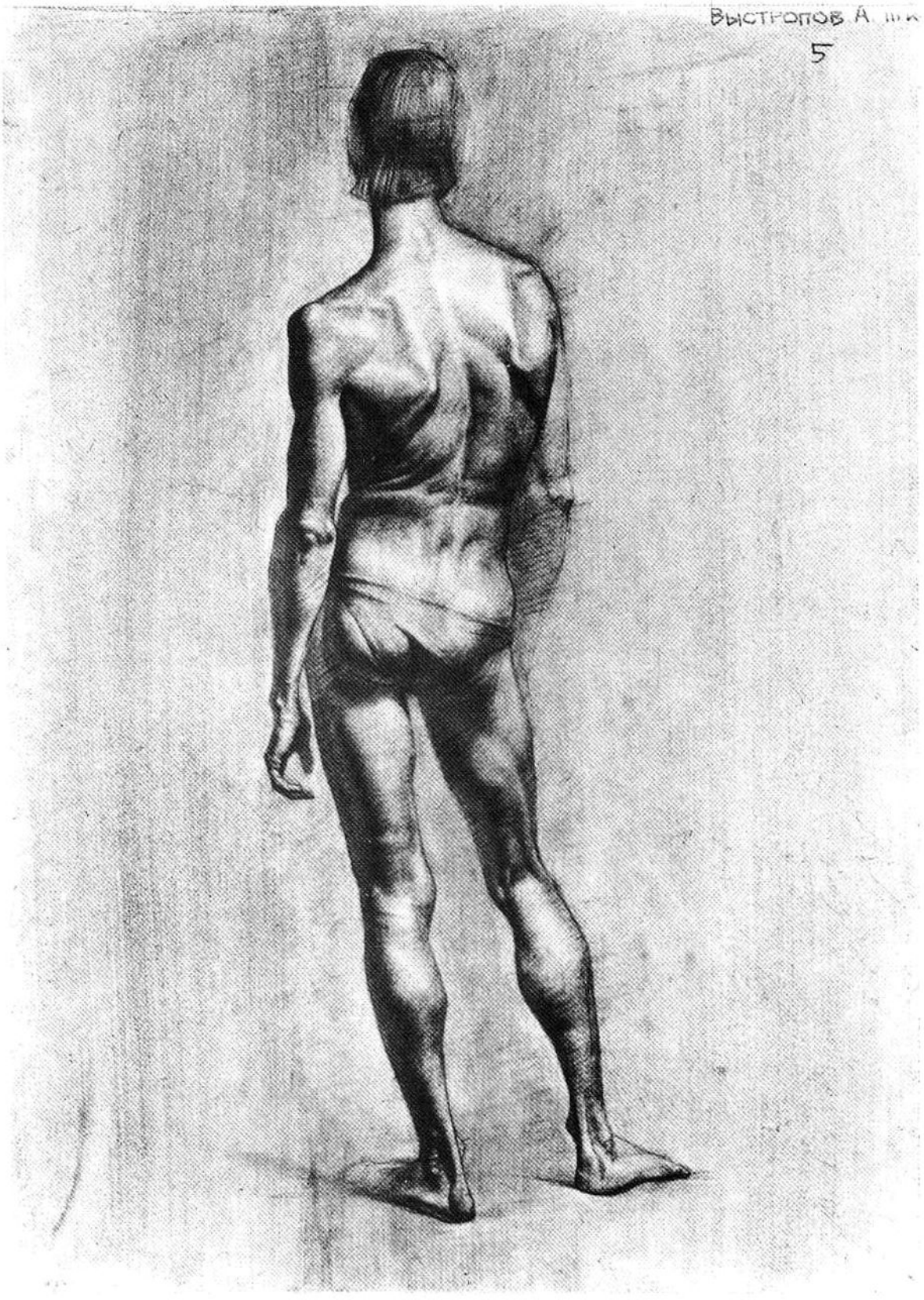
Рисунок может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем необязательно достигать тех отношений, которые существуют в натуре. Но необходимо выдерживать отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы.



36. Трактовка формы



37. Завершение рисунка




38. Рисунок натурщика

При работе немаловажное значение приобретает задача решения фона. Им нужно пользоваться очень осторожно, чтобы он действительно помогал выявлению формы модели. Надо учесть, что отношения в фоне около освещенных и теневых мест формы различны.

В зависимости от характера объема меняется ширина и сила контурной линии: она то исчезает, то усиливается. Человеческое тело не имеет ни одной прямой и геометрически правильной плоскости, поэтому линия меняется в зависимости от величины составляющих ее плоскостей, характера их движения и положения по отношению к источнику света. Линия должна помогать выявлению границ костей, мышц, сухожилий. Линия и тон должны быть тесно связаны друг с другом как дополняющие друг друга способы передачи пластической формы.

Последний этап работы *(ил. 37)* требует охвата всего в целом, подчинения второстепенного главному, отдельных деталей большой форме.

При рисовании необходимо приучаться ясно представлять себе объем в целом, иметь в виду и те части, которых не видно с данного места. Все части рисунка, все детали должны жить только в связи с другими. Сумма частей в искусстве не равна целому, так как целое — это сумма частей плюс целостность, единство, собранность и соподчиненность этих частей.

Рисуя человеческую фигуру, надо добиваться естественности движения, не быть на поводу у модели, которая двигается, сбивает позу. Необходимо помнить, что изменение положения формы оставляет неизменной ее пластическую сущность.

Во время работы следует собирать дополнительный материал, делать зарисовки и подробные рисунки частей фигуры человека, полезно выполнять рисунки с анатомических экорше к отдельным узлам и частям тела, пользоваться альбомами анатомических рисунков и, конечно, необходимо изучать рисунки мастеров искусства, по возможности постоянно выполнять копии с их работ. Хорошие результаты дает выполнение вспомогательных рисунков к основному, который выполняется с натуры, можно сделать рисунок скелета — в той же позе, затем выполнить рисунок мышечного покрова, учитывая характер модели.

Со временем приходит умение рисовать, опуская предварительное построение, держа его в уме, ориентируясь на основные опорные пункты. Появится возможность отойти от строгой дисциплины, сухости, которые так необходимы в процессе изучения, но навсегда должно остаться стремление анализировать и точно передавать натуру *(ил. 38)*.

# ПОСТРОЕНИЕ ФИГУРЫ С АНАТОМИЧЕСКИМ РАЗБОРОМ

Основа построения фигуры в рисунке — скелет. В каком бы сложном положении ни находилась модель, скелет как главная основа связи сохраняет соотношение частей, при котором равновесие не нарушается, а центр тяжести соответствует площади опоры.

Скелет человека состоит из черепа, позвоночного столба, грудной клетки, таза и двух пар конечностей: верхних и нижних. Одни кости скелета соединены между собой швами — эти соединения неподвижны (кости черепа); другие — хрящами, эти соединения малоподвижны (соединение ребер с грудиной и суставами).

Сустав — это подвижное соединение костей, от которого зависит движение и пластика форм тела.

Основой туловища служит позвоночный столб, который имеет постоянные изгибы на шее и пояснице, что отражается на пластике спины.

В верхней части позвоночника находится грудная клетка, ее нижний отдел — реберная дуга, состоящая из хрящей 7, 8, 9 и 10-го ребер, она образует с нижним концом грудины надчревный угол, имеющий также большое пластическое значение. Сверху на грудной клетке находится плечевой пояс. Наружный угол лопатки сочленяется с плечевой костью руки, образуя плечевой сустав.

Спереди поверх ребер к грудине прикрепляются ключицы изогнутой формы. Грудные концы ключиц участвуют в образовании яремной впадины — важный пункт при построении рисунка плечевого пояса.

Таз состоит из четырех костей: двух безымянных, крестца и копчика. Безымянные, в свою очередь, состоят из подвздошной, седалищной и лонной костей — они неподвижно соединены между собой. Верхний край подвздошной кости спереди и сзади заканчивается передневерхними и задневерхними остями. Таким образом, таз представляет собой единое целое и строится симметрично. В процессе работы с натуры об этом надо помнить.

В скелет нижних конечностей входит бедренная кость, кости голени и стопы. Как и при построении верхних конечностей, соразмерность этих частей должна быть найдена как можно точнее.

Мышцы вместе с костями скелета создают рельеф тела, изменяющийся в соответствии с движениями частей скелета и напряжением тела. Мышцы и кости — активные органы движения, при этом мышцы изменяют форму, кости не меняются, но перемещаются в самых разных направлениях.

Построение фигуры начинается с размещения ее на листе бумаги. Основные пропорции определяются на основе скелета. Место лонного сращения будет делить фигуру примерно пополам.

Если модель стоит на двух ногах равномерно, а руки опущены вниз, скелет симметричен; таз занимает горизонтальное положение, большие вертела на одном уровне. Вертикаль, опущенная из яремной ямки, упадет на площадь опоры между ног.

Если модель стоит на одной опорной ноге, а другая свободно отставлена — симметрия позы исчезнет, и вертикаль, проходящая через центр тяжести, упадет на стопу опорной ноги.

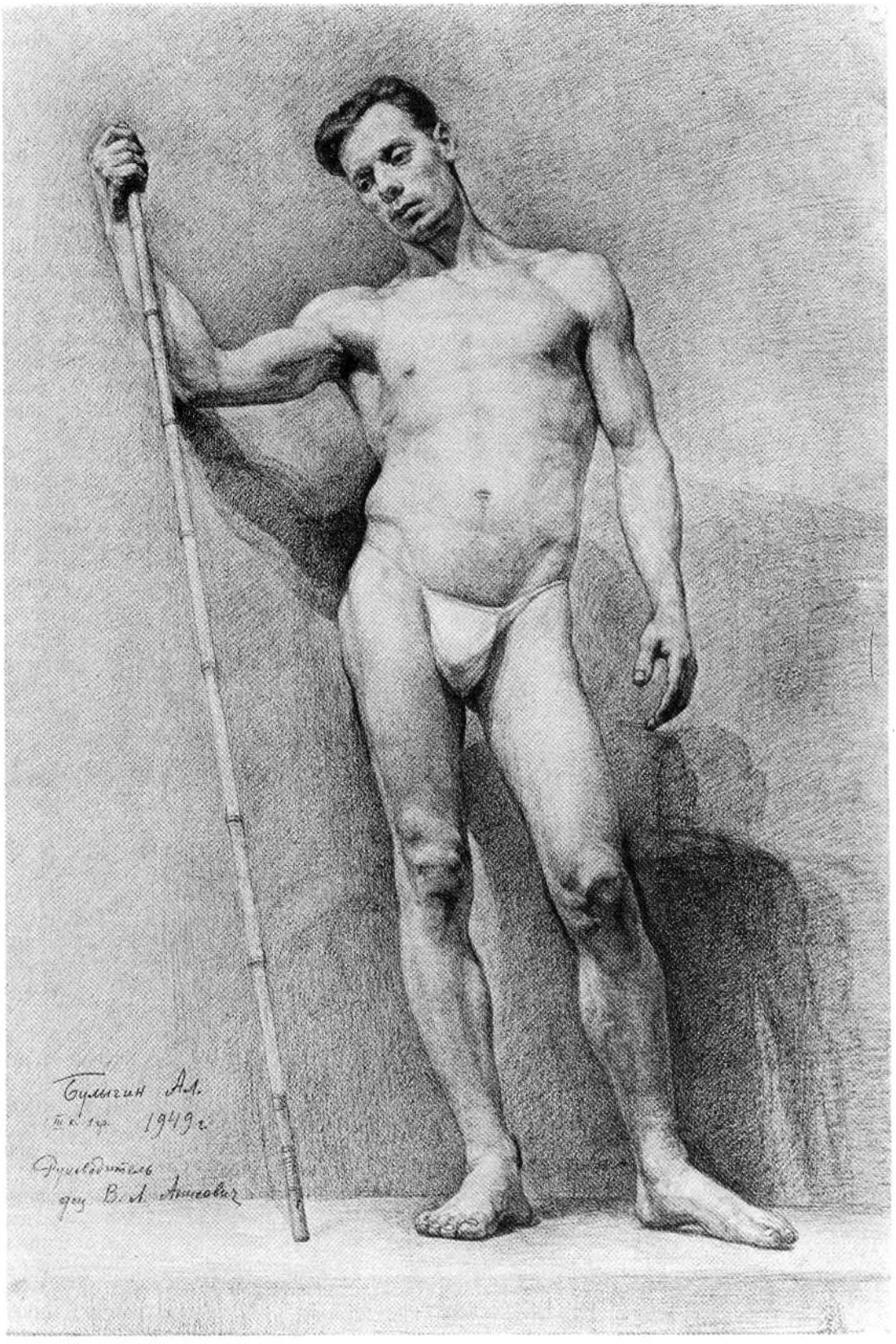
При построении фигуры необходимо обратить внимание на пространственное положение грудной клетки, таза и ног. Связующее звено всей фигуры при этом — таз.

Ось плечевого пояса, как и ось таза, зависит от наклонов по отношению к вертикали. В том случае, когда фигура стоит с опорой на одну ногу, ось таза отведена в сторону свободно стоящей ноги *(ил. 39)*.

Для пластической характеристики торса спереди имеют значение отдельные части скелета: яремная впадина, ключицы, грудина, надчревный угол и подвздошные ости таза. При построении фигуры важно знать не только скелет, но и мышцы. В работе эти знания надо умело применять.

Большая грудная мышца (парная) лежит на поверхности грудной клетки, а прикрепляется к верхнему концу плечевой кости.

Передняя зубчатая мышца расположена на боковой и задней поверхности грудной клетки. Начинается мышечными зубцами от девяти верхних ребер и прикрепляется к внутреннему краю лопатки. Спереди и свер-




39. Рисунок мужской фигуры

ху она покрыта большой грудной мышцей, сзади широкой мышцей спины и лопаткой. То же самое — с другой стороны грудной клетки, где размещается парная мышца.

Мышцы живота, как и грудные, симметричны. В пластическом отношении наибольшее значение имеют прямая и наружные косые мышцы живота.

Прямая мышца живота — плоская, лежит по обе стороны средней линии и просматривается на поверхности живота.

Наружная косая мышца заполняет пространство между грудной клеткой и тазом, начинается от семи нижних ребер грудной клетки.

Для характеристики спины имеют значение позвоночный столб и его остистые отростки, крестец, лопатки и задние подвздошные ости таза.

Основные мышцы спины: общий разгибатель спины хотя и не является наружной мышцей, но влияет на пластику спины.

Трапециевидная мышца лежит на задней поверхности шеи и спины.

Широкая мышца спины — одна из крупнейших мышц тела. Она занимает всю нижнюю часть спины. Начинается от нижних грудных позвонков и доходит верхним концом до плечевой кости. Верхний край широкой мышцы спины выходит из-под капюшонной мышцы.

При поднятой руке ясно видна подмышечная впадина, образованная большой грудной мышцей и широкой мышцей спины, основанием впадины служит грудная клетка, покрытая передней зубчатой мышцей. При этом движении на спине открывается ромбовидная мышца в виде треугольника, ограниченная позвоночным краем лопатки, капюшонной и широкой мышцей спины *(ил. 40, 42)*.

Из практики наблюдения за натурой во время работы известно, что мышцы торса, расположенные со стороны опорной ноги, сокращаются, а с противоположной — растягиваются.

При построении нижних конечностей надо знать некоторые закономерности, например, у фигуры, стоящей на одной ноге, подвздошный гребень со стороны опорной ноги выше, а со стороны свободной ноги он ниже *(ил. 41)*, ее большой вертел погружается в мышцы бедра, образуя позади себя завертельную ямку.

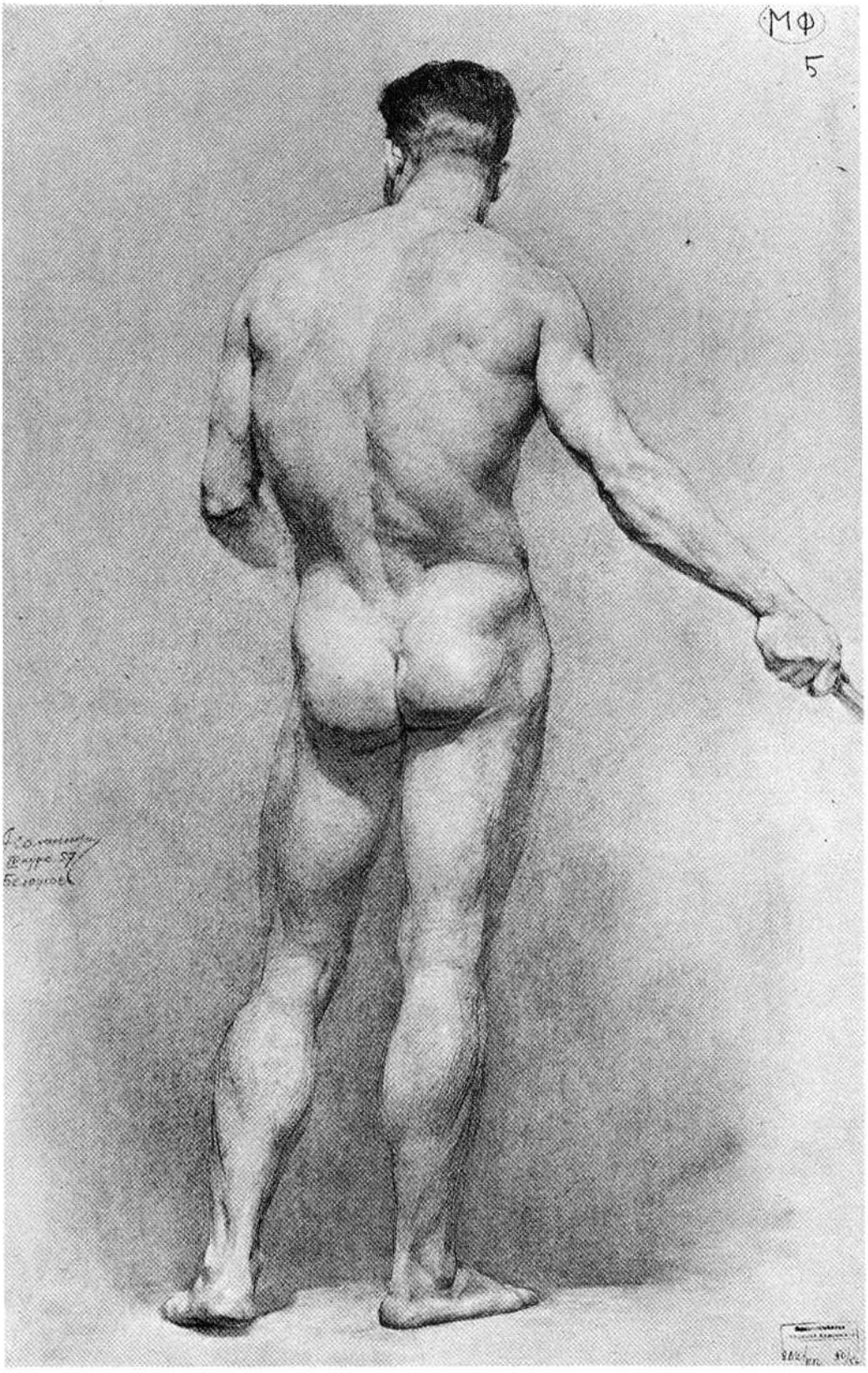
Опорная нога рисуется монолитно с тазом, от большого вертела вниз, ее стопа пронирована. Другая нога строится от тазобедренного сустава также вниз, но ее стопа супинирована.

Костную основу коленного сустава образуют бедро, кости голени и надколенная чашка, которая задней стороной примыкает к суставной поверхности бедра. Коленный сустав опорной ноги выше, чем коленный сустав свободной полусогнутой ноги из-за наклона таза.

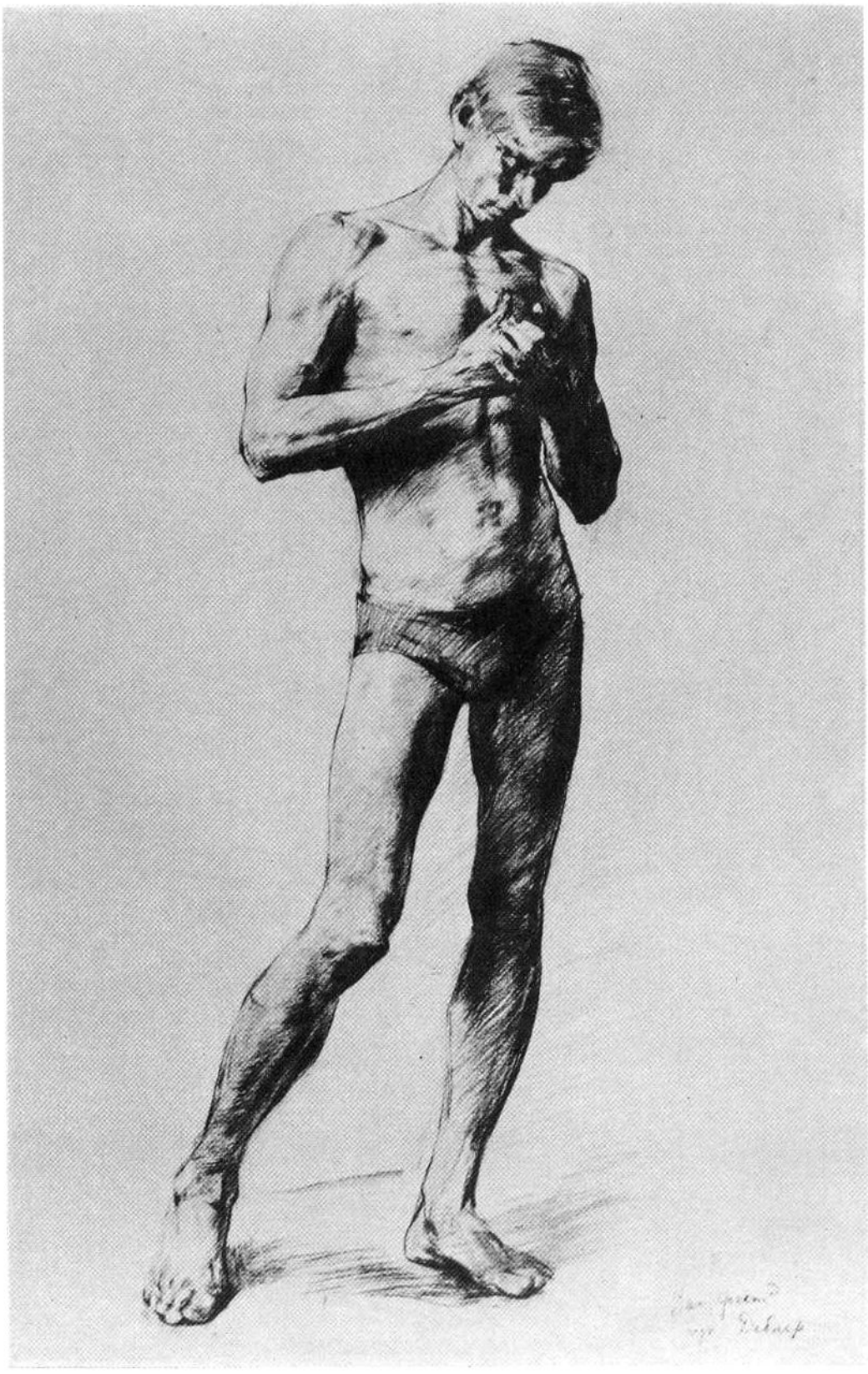
На голени костный ориентир — видимая передняя поверхность большеберцовой кости и лодыжка (внутренняя и наружная), причем внутренняя лодыжка, то есть мыщелок большеберцовой кости, всегда выше, чем наружная, то есть мыщелок малоберцовой кости.

Чтобы правильно вести рисунок, необходимо построить плоскость пола или иметь ее в виду. Затем на плоскости объемно строятся стопы. Основными точками соприкосновения стопы с плоскостью пола служат пяточная кость и головки плюсневых костей. Далее проследим положение мышц с тем, чтобы в рисунке, моделируя их, не делать ошибок. От наружной поверхности подвздошной кости средняя ягодичная мышца прикрепляется сухожилием к большому вертелу.

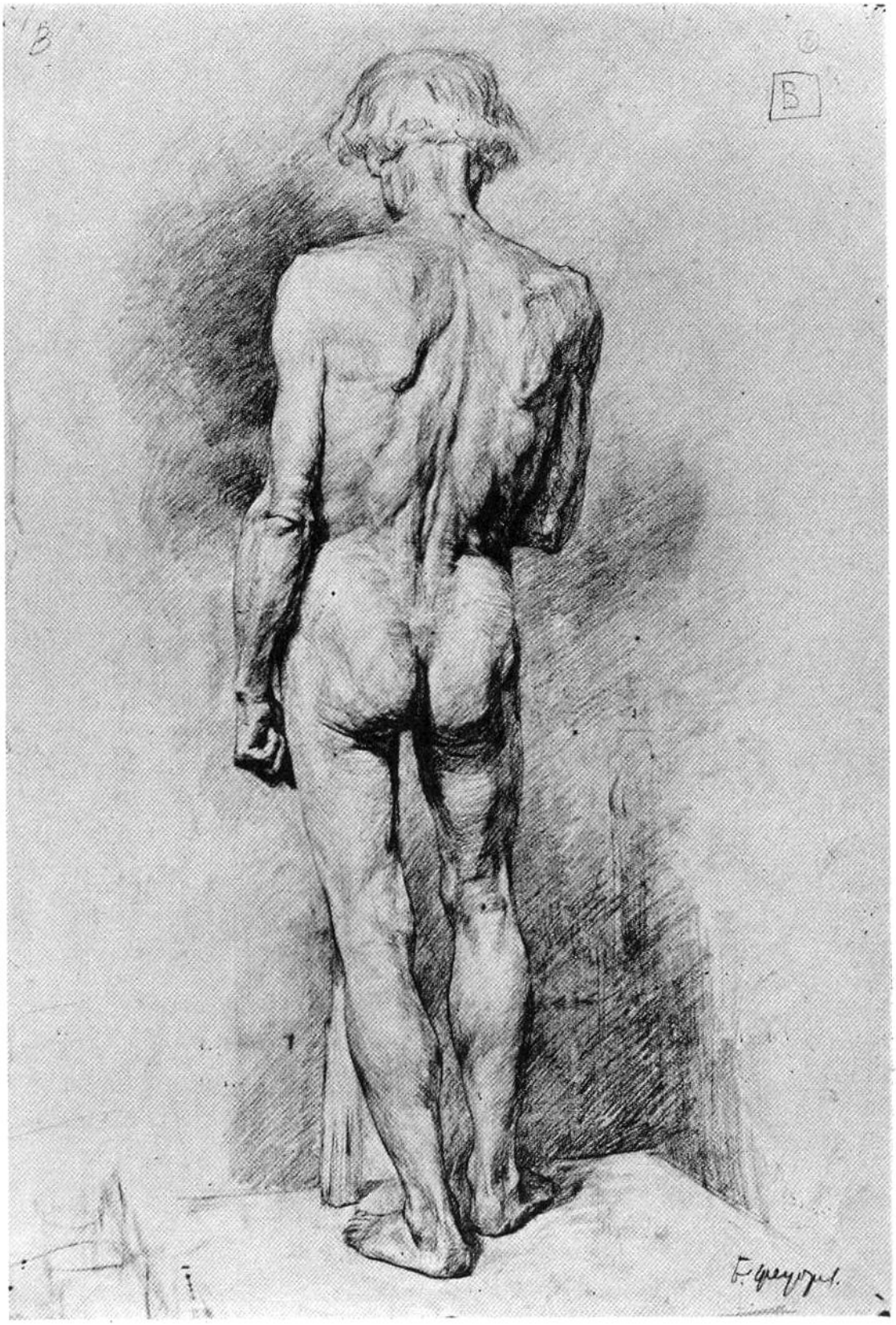
Большая ягодичная мышца лежит позади средней ягодичной мышцы, слегка прикрывая (сзади) ее край. Начинается она от заднего участка подвздошной кости, прикрепляется к верхней трети бедренной кости, вклиниваясь между наружной широкой и двуглавой мышцами бедра. Мышца располагается вокруг большого вертела, а ее сухожилие посредине образует завертельную ямку. На форму бедра влияют короткая мышца, напрягающая широкую фасцию бедра, четырехглавая мышца, состоящая из четырех больших мышц, переходящая в общее сухожилие, которое прикрепляется к надколеннику. Внутренний массив создают приводящие мышцы, которые прикрепляются к внутренним краям бедренной и большой берцовой костей.



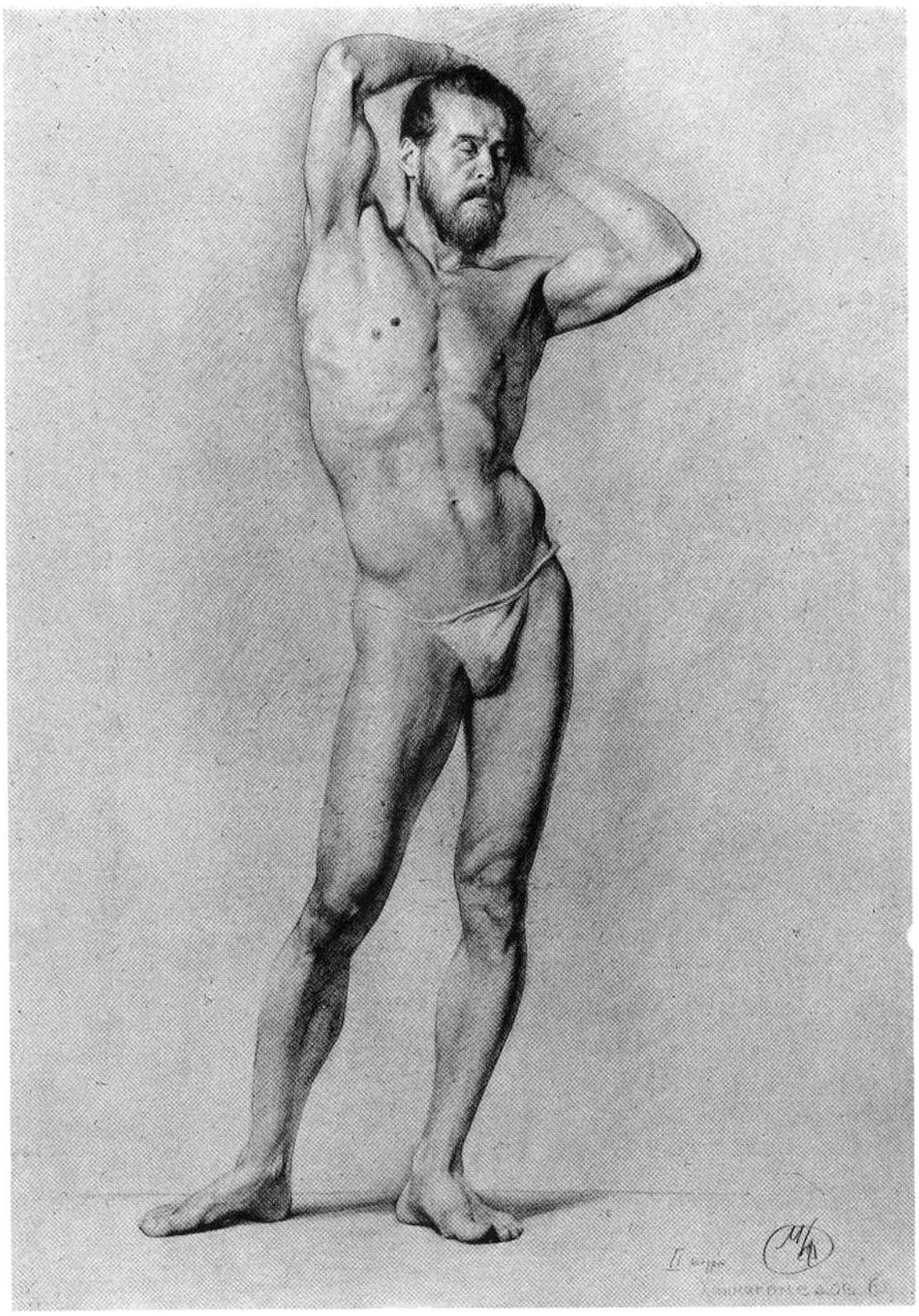

40. Рисунок мужской фигуры со спины



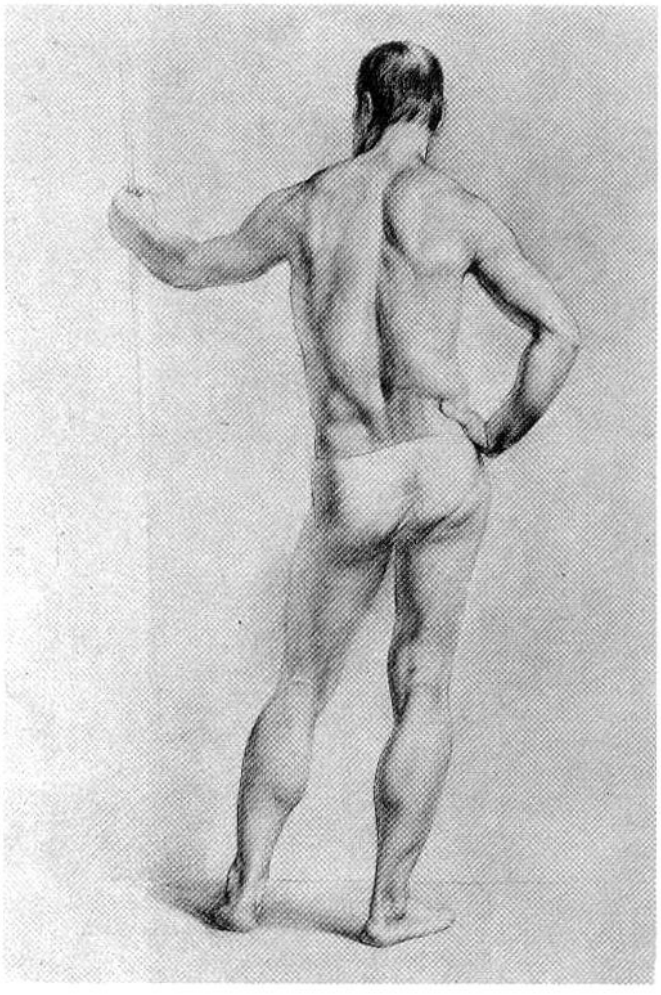
41. Рисунок мужской фигуры

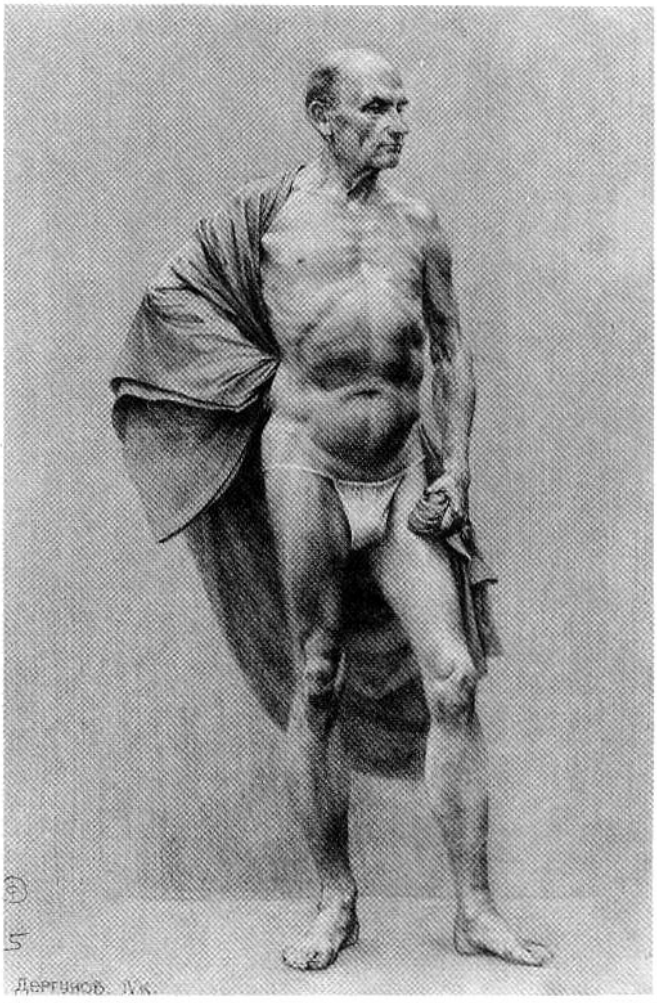


42. Рисунок фигуры



43. Натурщик





44. Натурщик со спины

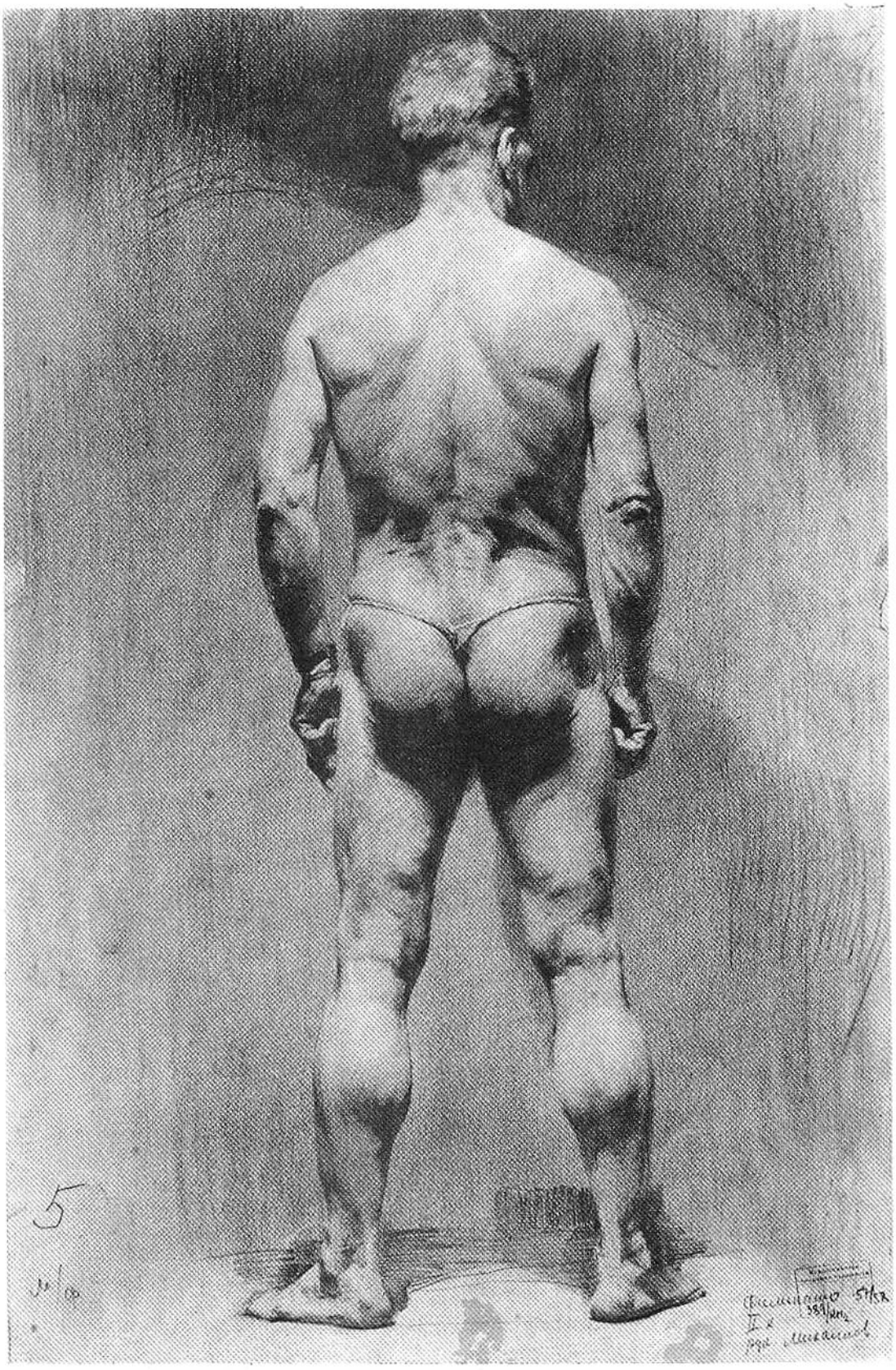
45. Фигура с драпировкой

Самая длинная мышца тела портняжная. Начинается она от передней верхней ости подвздошной кости, тянется лентой вниз, огибая коленный сустав с внутренней стороны, и прикрепляется к верхней части большой берцовой кости.

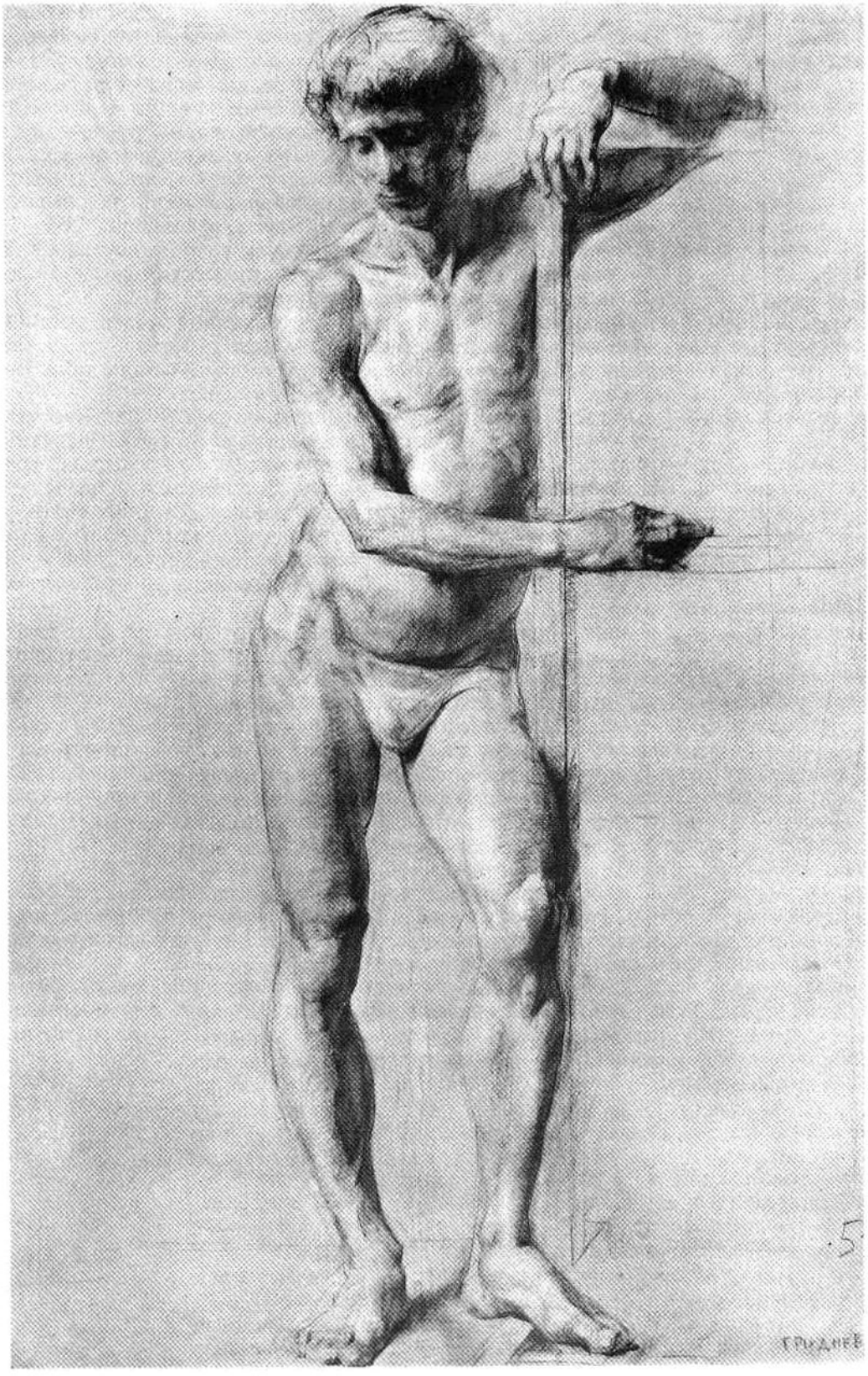
Задний рельеф бедра создают три мышцы сгибателя голени: полусухожильная, полуперепончатая и двуглавая. Все они начинаются от седалищного бугра, выходя из-под края большой ягодичной мышцы и книзу расходятся, образуя сухожилиями подколенную ямку. Двуглавая мышца бедра прикрепляется к головке малой берцовой кости, полуперепончатая и полусухожильная прикрепляются к большой берцовой кости.

Пластический рельеф голени создают кроме костей три группы мышц — передние, наружные и задние. Наиболее мощные из них задние мышцы: икроножная и лежащая под ней камбаловидная, объединенные общим пяточным сухожилием. Икроножная мышца начинается от задней поверхности бедренной кости, а камбаловидная мышца — от головки малоберцовой кости и задней поверхности большеберцовой кости — обе мышцы соединяются в общее сухожилие, которое прикрепляется к пяточному бугру.

Основное в построении плечевого пояса с грудной клеткой в фас — уловить связь яремной впадины с плечевым суставом, сзади центр построения — седьмой шейный позвонок, с которым связан плечевой сустав. Эти связи определяют руки.



46. Натурщик с опорой на обе ноги



47. Натурщик

В рисунке большое значение для передачи внешней формы тела имеет дельтовидная мышца, расположенная в области плечевого сустава, покрывая верхний конец плечевой кости. Дельтовидная мышца начинается тремя частями: от наружного конца ключицы от акромиона и лопаточной ости, а прикрепляется общим сухожилием к дельтовидной бугристости плечевой кости. Другая важная деталь руки — двуглавая мышца плеча, лежит она на передней поверхности плечевой кости. Начинается от лопатки, выходя из-под большой грудной мышцы, переходит в сухожилие, которое прикрепляется к верхнему концу лучевой кости. Двуглавая мышца и ее сухожилие рельефны при сокращении.

Внутренняя плечевая мышца лежит под двуглавой мышцей. Она начинается на середине передней поверхности плечевой кости и прикрепляется к верхнему концу локтевой кости.

Трехглавая мышца определяет заднюю поверхность плеча. Две ее головки начинаются от плечевой кости, третья — от суставной впадины лопатки. Головки переходят в сухожилие, которое прикрепляется к локтевой кости.

Пластическую форму предплечья создают два массива мышц: один лежит на стороне внутреннего надмыщелка плеча и состоит в основном из сгибателей и пронатора. Сухожилия его тянутся на стороне наружного надмыщелка плеча и состоят из разгибателей и плечелучевой мышцы. Сухожилия массива проходят на тыльную сторону кисти.

Основа построения предплечья в верхней части — локтевая кость, а внизу конец лучевой и головка локтевой костей. При пронации лучевая кость перекрещивается с локтевой, мышцы которых и изменяют внешнюю форму предплечья.

Шея — промежуточное звено между торсом и головой. Переднюю и боковые поверхности шеи создают грудино-ключично-сосцевидные мышцы. Рельеф шеи сзади образует в основном капюшонная мышца, лежащая по обе стороны позвоночника.

Между грудино-ключично-сосцевидной мышцей и капюшонной получается продольная борозда, которая книзу расширяется и заканчивается надключичной ямкой. Ямка, лежащая под ключицей, между дельтовидной и большой грудной мышцами, называется подключичной.

В предыдущих главах учебного пособия построение головы, черепа было подробно изложено, поэтому анализировать этот процесс в данном разделе нет необходимости.

Когда модель в основном построена, найдены ее основные пропорции, характер, начинается работа над уточнением пластических форм, больших масс тела, отдельных мышц, выступов, опознавательных точек костей, суставов и сухожилий *(ил. 43, 44, 45)*.

Анатомический разбор нужен только там, где он характеризует данную модель в зависимости от ее движения или постановки, остальное решается обще. Но обобщение должно быть грамотным на основе знаний пластической анатомии.

# РИСУНОК СИДЯЩЕЙ ОБНАЖЕННОЙ МОДЕЛИ

Учебный рисунок дает наиболее полное представление о натуре, строении, пропорциях, ее форме, пластике. А законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к натуре в процессе повседневной работы.

Чтобы это задание принесло большую пользу учащимся, требуется внимательный отбор натуры, если остановиться на мужской фигуре, то непременно с хорошими пропорциями, ясно выраженной мускулатурой.

Организация постановки — процесс творческий. Педагогу заранее необходимо продумать будущую постановку, и в зависимости от характера модели и степени профессиональной подготовки учащихся найти для нее наиболее интересную позу, учитывая требования задания программы по рисунку.

Освещение должно быть верхним. Работа начинается с размещения на заданном листе общей формы сидящей модели. Для этого предварительно легким касанием карандаша намечаются общие границы будущего рисунка, определяются его высота и ширина. Это не только размещение, но и композиционное решение. Установленный размер фигуры на листе не должен изменяться — это воспитывает остроту восприятия и глазомер.

Если при рисовании стоящей модели строится, например, только одна плоскость, на которой стоит модель, то в данном случае необходимо наметить две, а то и три плоскости, на которой сидит модель и на которых находятся ступни ног. Все плоскости должны быть взаимосвязаны, перспективно построены по отношению к линии горизонта *(ил. 49, 52)*.

Если при рисовании стоящей модели используется весь лист бумаги по вертикали, то сидящая модель компонуется на листе несколько иначе. Необходимо разместить будущий рисунок так, чтобы он не был большим и не вывалился из листа или маленьким, иначе он будет плавать в листе. Композиция рисунка определяется наиболее целесообразным использованием листа бумаги.

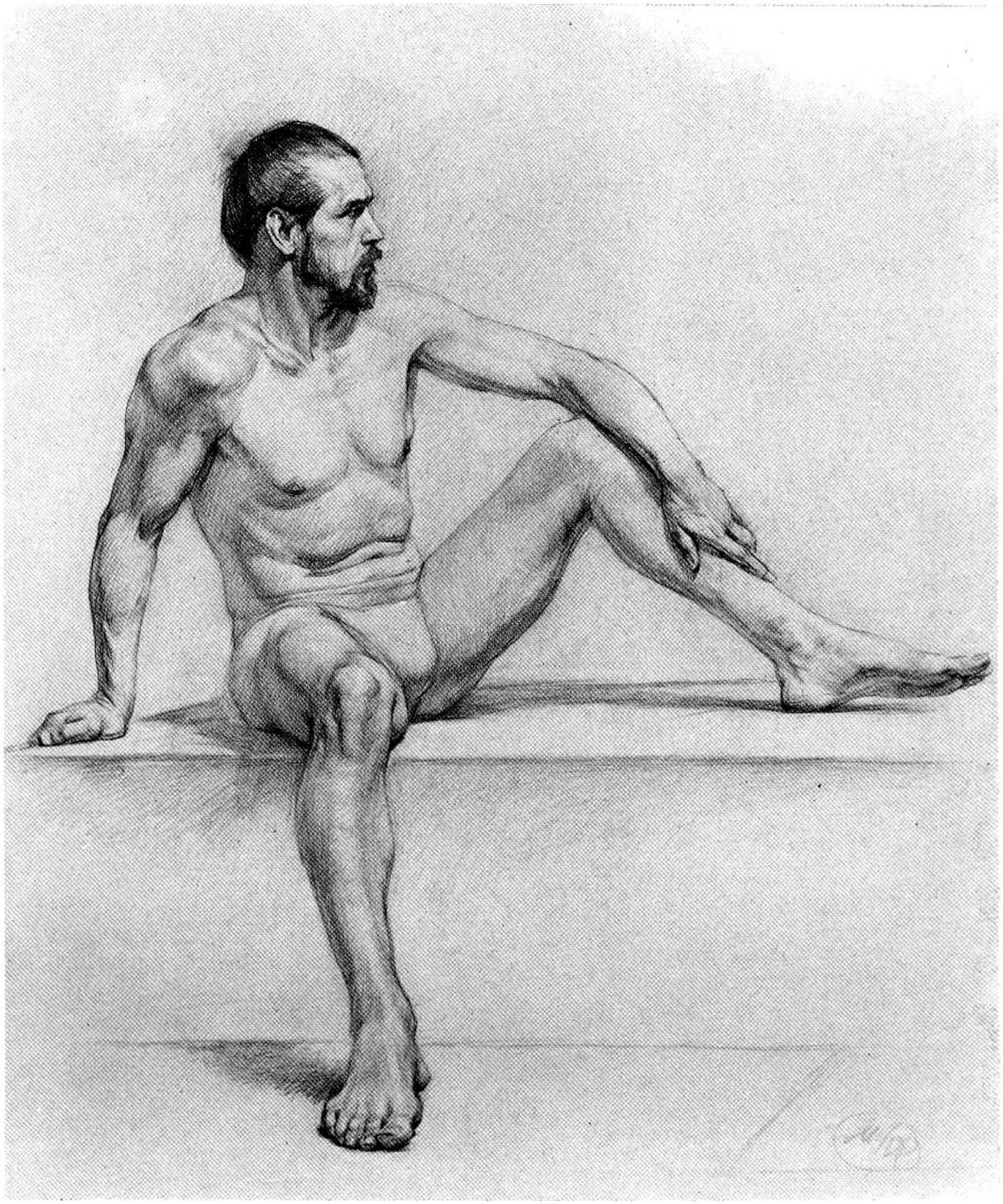
Учащиеся должны научиться видеть модель объемно и представлять себе, как одна форма плавно возникает из другой, создавая пластику тела сидящей фигуры. Для лучшего понимания формы в целом, прежде чем приступить к рисунку, полезно рассмотреть натуру с разных сторон. Рисуя постоянно с одной точки, полезно наблюдать форму с различных мест.

Когда фигура в листе размещена и композиционно найдена, приступают к следующему этапу — конструктивному ее построению, для чего намечаются опорные точки сидящей фигуры, служащие ориентирами в работе над построением форм, определяются пропорции и движение фигуры. На торсе опорные пункты — яремная ямка, положение ключиц, направление грудной кости и белой линии живота, которая в свою очередь повторяет движение позвоночника. Таз и грудная клетка соединены позвоночником, обладающим большой подвижностью в поясничных позвонках, благодаря чему грудная клетка может менять положение относительно таза. При этом вместе с грудной клеткой перемещается и плечевой пояс. При построении необходимо проследить отдельно направление осей плечевого пояса и таза как по вертикали, так и по горизонтали.

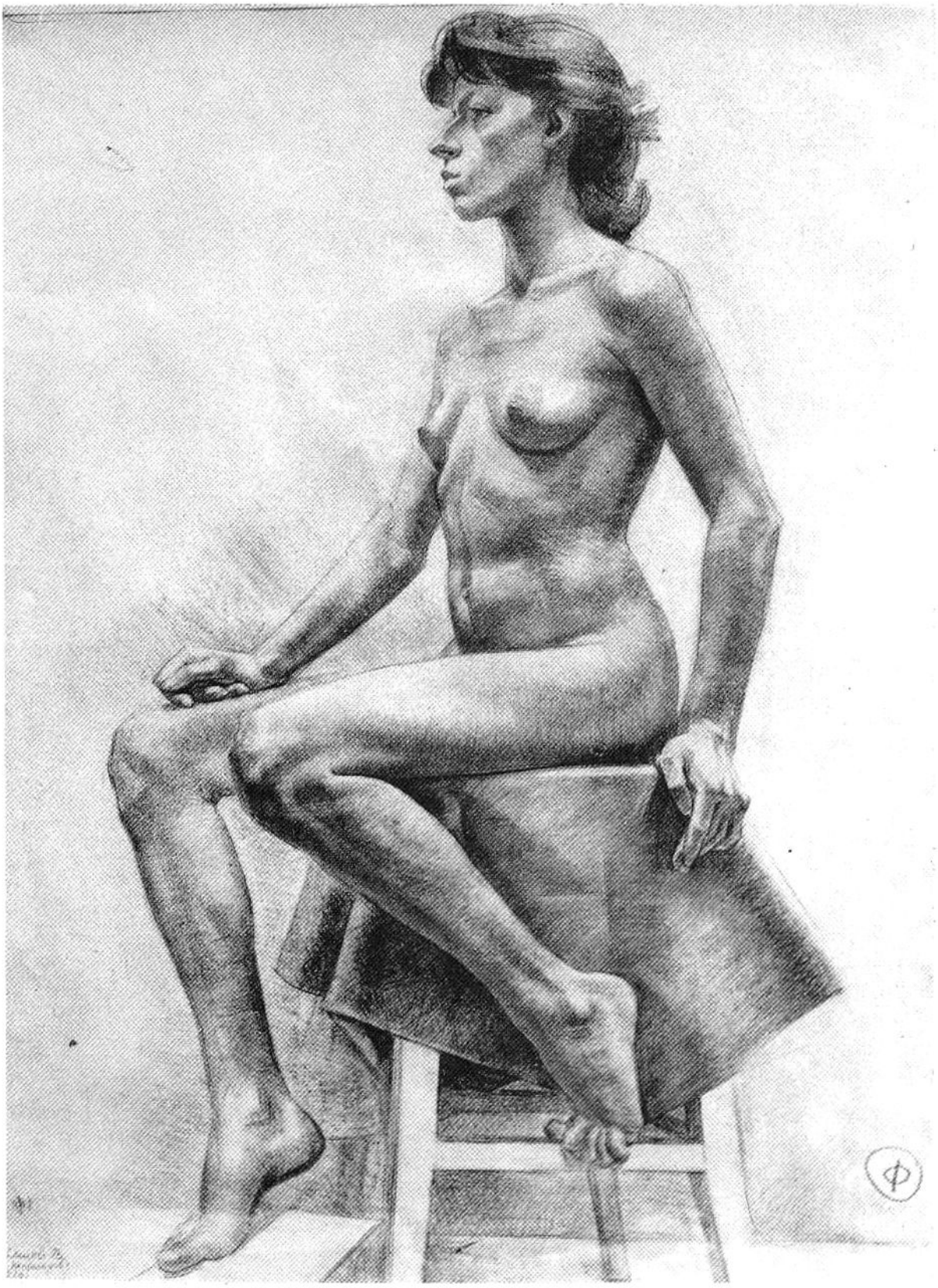
Если торс у сидящего находится в вертикальном положении, то он опирается на седалищные бугры таза, на задние поверхности бедра, а иногда и ступни ног. Такая обширная площадь опоры при сидении делает тело уравновешенным и устойчивым. При наклоне торса вперед или назад меняется положение центра тяжести.

У сидящего натурщика, как правило, позвоночник прогибается, внутренним краем позвонки сжимаются, в результате чего происходит сокращение торса. Плечевой пояс как бы нависает над тазовым, и вертикаль центра тяжести тела выходит за пределы площади опоры. Если торс отклонен назад, вертикаль центра тяжести тела может выйти за пределы площади опоры, и тело может потерять равновесие. В таких случаях натурщик опирается на спинку стула или табурет, приобретая дополнительную точку опоры *(ил. 52)*.

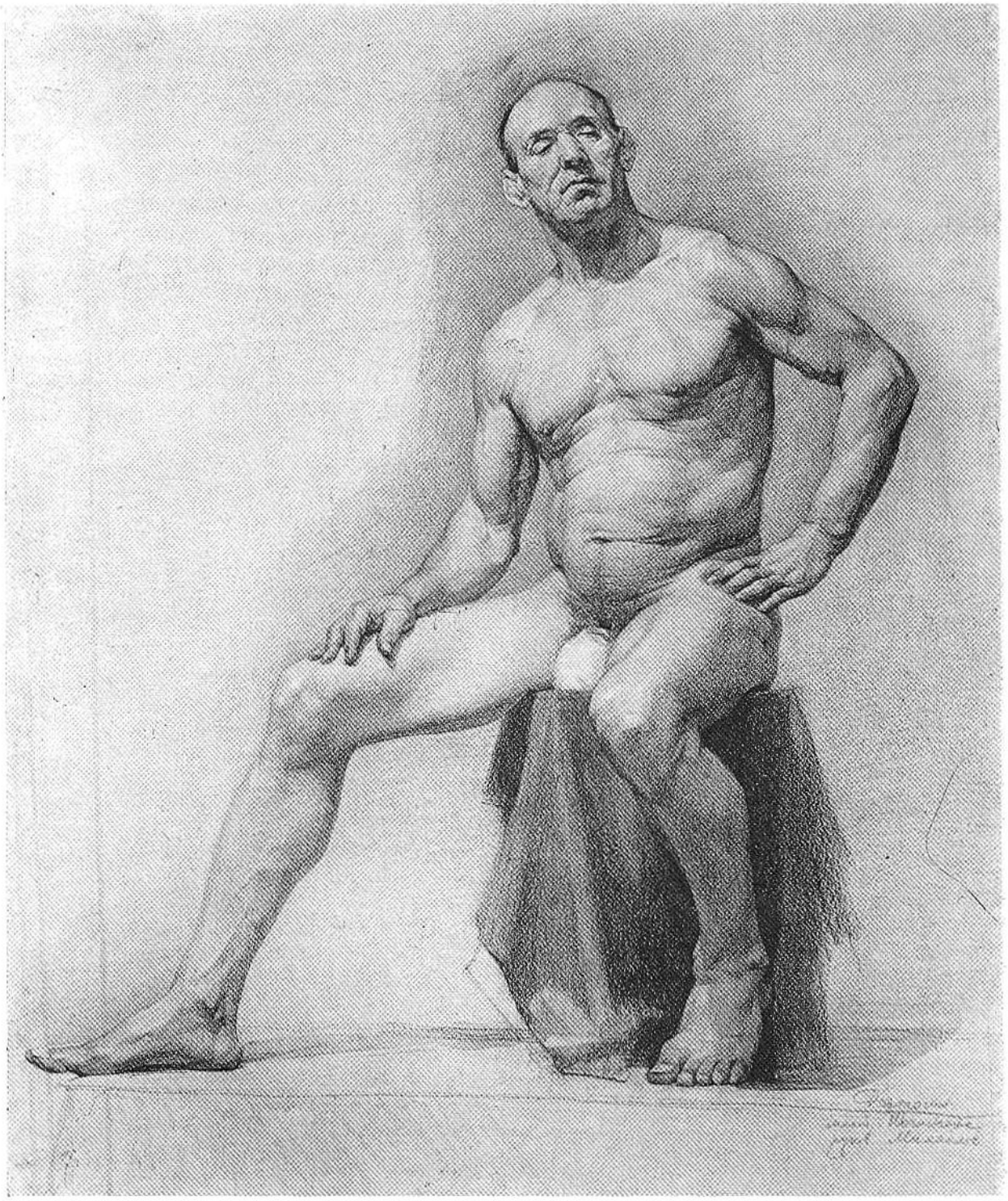
48. Сидящая обнаженная фигура



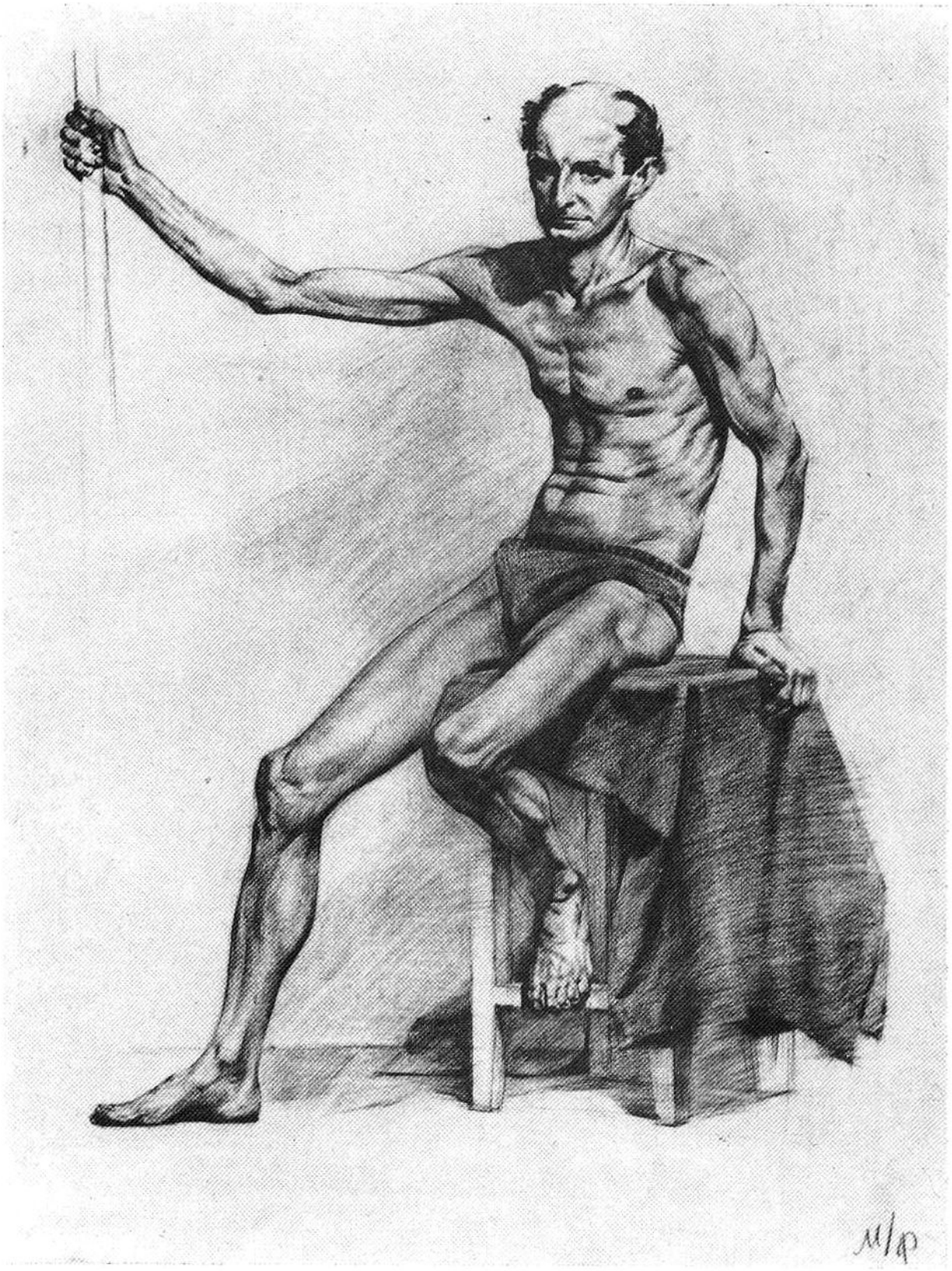
49. Сидящий натурщик



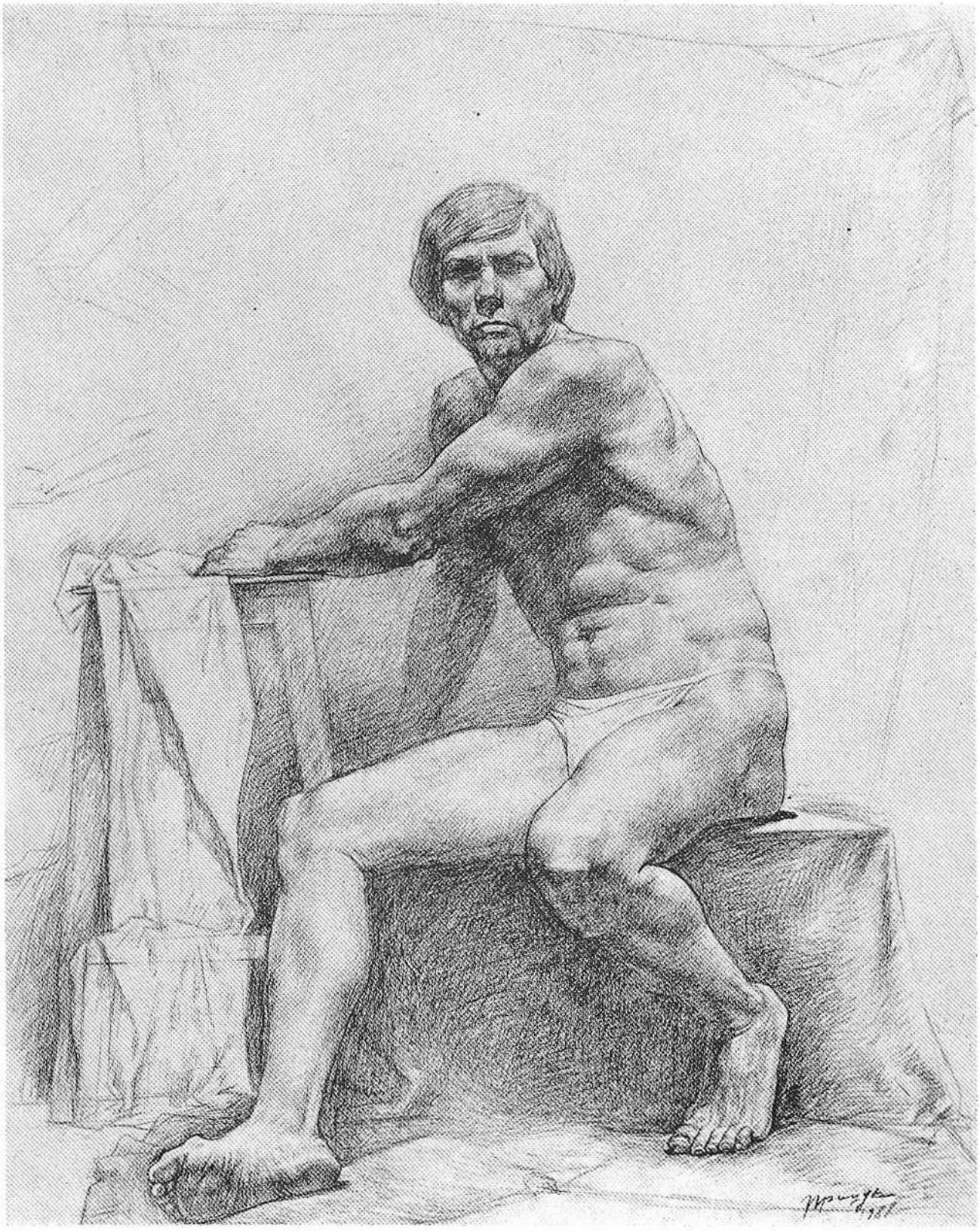
50. Обнаженная натурщица



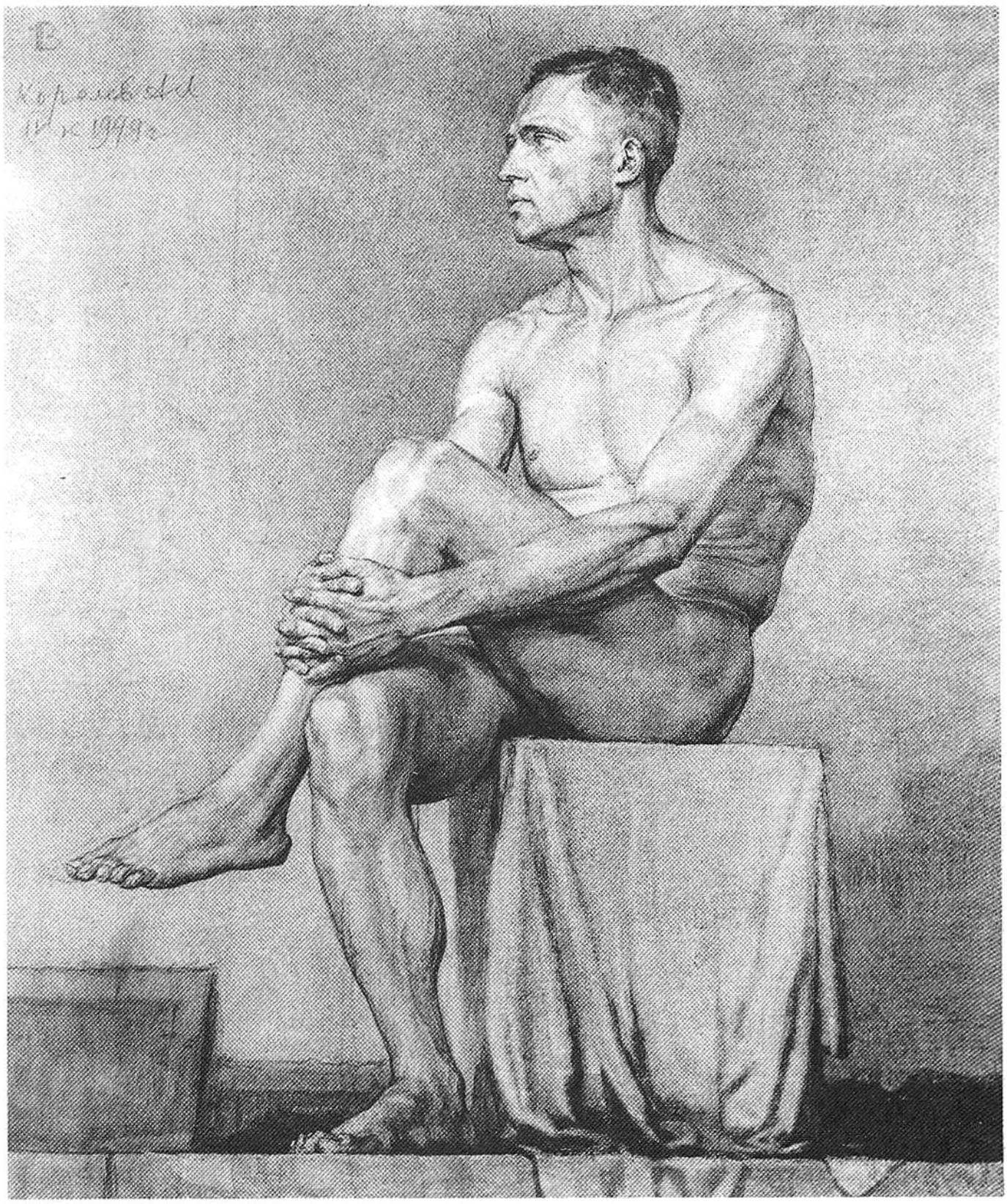
51. Натурщик



52. Сидящая фигура



53. Сидящая мужская фигура



54. Натурщик

В этом задании очень важно построить таз, увязав его с плоскостью, на которой сидит натурщик. Таз представляет собой важную часть скелета и служит опорой туловища, а также местом прикрепления мышц. В сидячем положении человека таз располагается почти горизонтально к плоскости сидения. Он отогнут назад, крестец опущен, лонное сращение приподнято, а передняя верхняя ость расположена выше задней подвздошной ости *(ил. 48, 51)*.

Сложность этого задания заключается в том, что нижние конечности согнуты как в тазобедренном, так и в коленном суставах. Бедра, а иногда и голени в зависимости от характера постановки и местонахождения учащихся, как правило, находятся в ракурсе. Строить их надо, обращая внимание на положение тазобедренного сустава (связь бедра с тазовым поясом), коленного и голеностопного суставов (связь голени со ступней).

При построении и определении больших форм полезно использовать такую неизменную геометрическую форму, как табурет или подставку, на которой сидит модель *(ил. 53, 54)*.

Методическая последовательность в работе над длительным учебным рисунком должна строго соблюдаться, так как каждая предыдущая стадия входит составной частью в последующую. Бессистемное рисование замедляет ход работы, не дает возможности рисующему последовательно освоить построение фигуры. Учащиеся должны воспитать в себе навыки, начинать рисунок с большой формы и заканчивать его большой и цельной формой.

# ФИГУРА В ДВУХ ПОВОРОТАХ С АНАТОМИЧЕСКИМ РАЗБОРОМ

Потребность более точной передачи анатомического строения обнаженной фигуры возникла давно. Большое значение придавалось изучению пластики человеческого тела в искусстве Египта, Древней Греции, Рима. Расцвета изучение анатомии достигло в эпоху Возрождения. Микеланджело, Леонардо да Винчи и другие художники много сделали для изучения анатомического строения тела человека, оставив нам богатый научно-исследовательский материал.

В наше время существуют широкие возможности изучения человеческого тела, так как мы имеем большое количество учебных пособий известных анатомов: у одних в виде слепков анатомических фигур (Гудон, Донателло), экорше (мюнхенский торс), гипсовые слепки конечностей (Залеман) и т. д., у других — рисунки, таблицы, анатомические атласы, описания. Научиться понимать их и пользоваться ими — главная задача учащегося при выполнении учебного рисунка.

На втором курсе начинается всестороннее изучение фигуры человека. Наряду с освоением теоретического материала, который дается параллельно на лекциях по анатомии, приступают к рисунку с анатомическим разбором. Перед студентом стоит задача — изучение и передача пластики формы, рисуя ее с разных сторон в связи с внутренним анатомическим строем. Об этом приеме изучения Леонардо да Винчи говорил: «Умножая рисунки, я даю изображение каждого члена и органа так, как будто ты имел их в руках и, повертывая, рассматривал со всех сторон, внутри и снаружи, сверху и снизу» [1].

На задание *Фигура в двух поворотах с анатомическим разбором* отведено время, как на длительный рисунок. Период работы над рисунком состоит как бы из двух частей: первая — рисунок живой натуры, вторая — сделать подробные рисунки гипсовых экорше и скелета. Принцип соединения этих двух частей в одном задании в тесной связи с живой натурой превращает такой предмет, как анатомия, в живое нужное занятие, и студенты с интересом выполняют его.

Рисунок живой натуры выполняется в учебные часы, а рисунок экорше и скелета в основном после занятий, так как их можно рисовать в любое время факультативно.

Анатомические учебные пособия, о которых было сказано, должны быть в каждой мастерской второго курса. При более сложных положениях необходимо пользоваться пособиями кабинета анатомии, где значительно больше наглядного материала и практически можно найти ответ на любой вопрос. В кабинете есть возможность проконсультироваться у преподавателей-художников, ведущих занятия по анатомии.

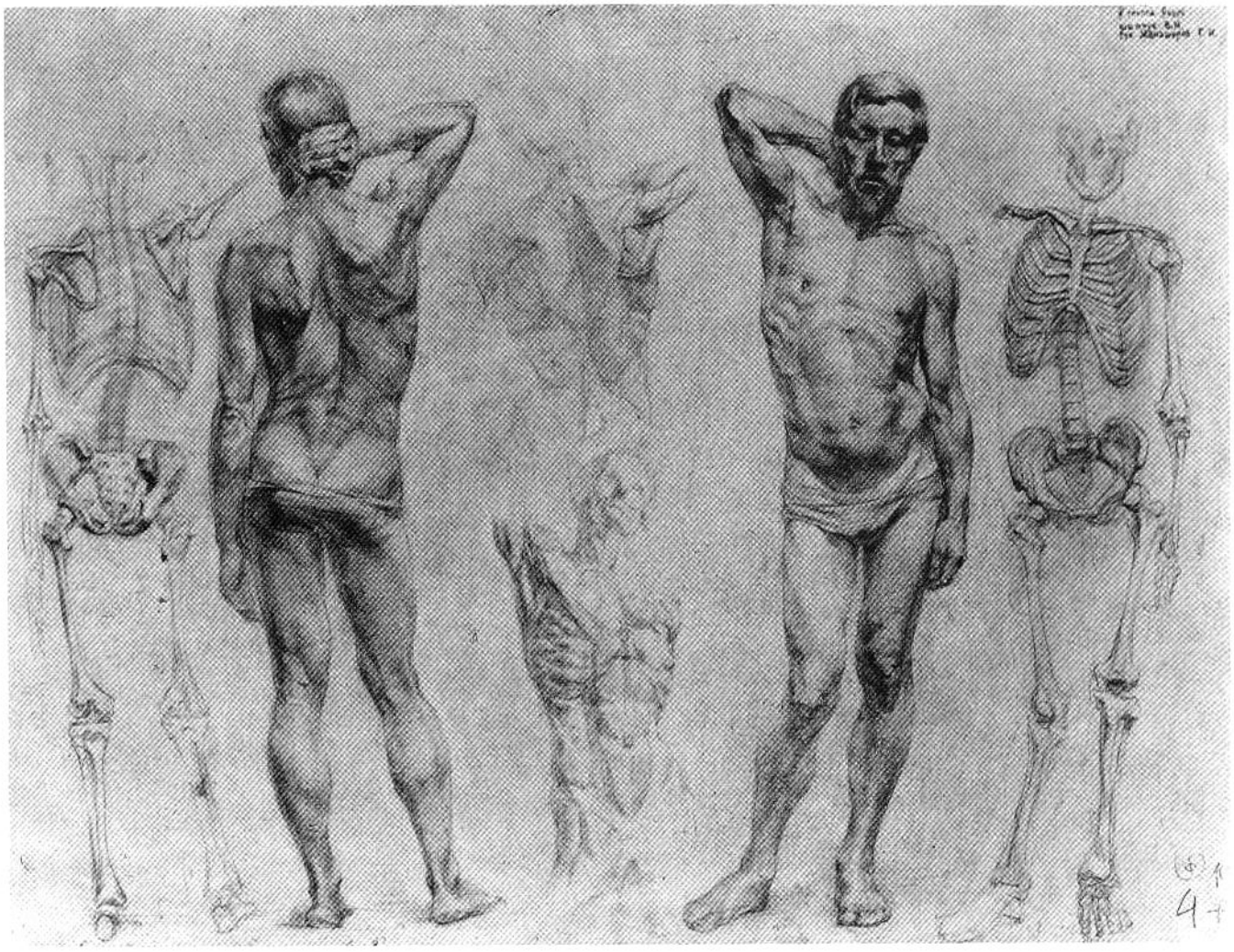
Для этого задания ставится обнаженный натурщик (худощавый, хорошо сложенный). Его движение следует сделать близким к анатомическим пособиям, таким как мюнхенский торс, анатомическая фигура Гудона или Донателло и другие, чтобы можно было сравнивать и уточнять форму в этом положении. Лучше ставить модель с минимальным количеством предметов. Освещение направить так, чтобы хорошо выявлялись анатомические особенности фигуры *(ил. 55)*.

В листе компонуются два положения натуры, причем размеры их даются одинаковые, а рисунки с экорше или скелета размещаются между ними так, чтобы они не мешали основным. Можно сделать и целую фигуру с анатомического слепка фигуры человека (Гудона или Донателло), если они будут соответствовать положению, в котором стоит натура.

Вначале студенты должны сделать несколько набросков с этой фигуры и выбрать два наиболее интересных поворота, которые они будут рисовать. При этом необходимо выбирать разные положения, например, фас и профиль, к ним сделать эскиз, а затем, ориентируясь на него, разместить изображение фигуры на листе в двух поворотах с анатомическим разбором. При композиционном размещении надо исходить из главного — рисунка живой натуры, она должна быть доминирующей.

---

[1] Цит. по: *Механик Н. С.* Основы пластической анатомии. М. 1953. С. 8.



55. Фигура в двух поворотах
с анатомическим разбором. II курс

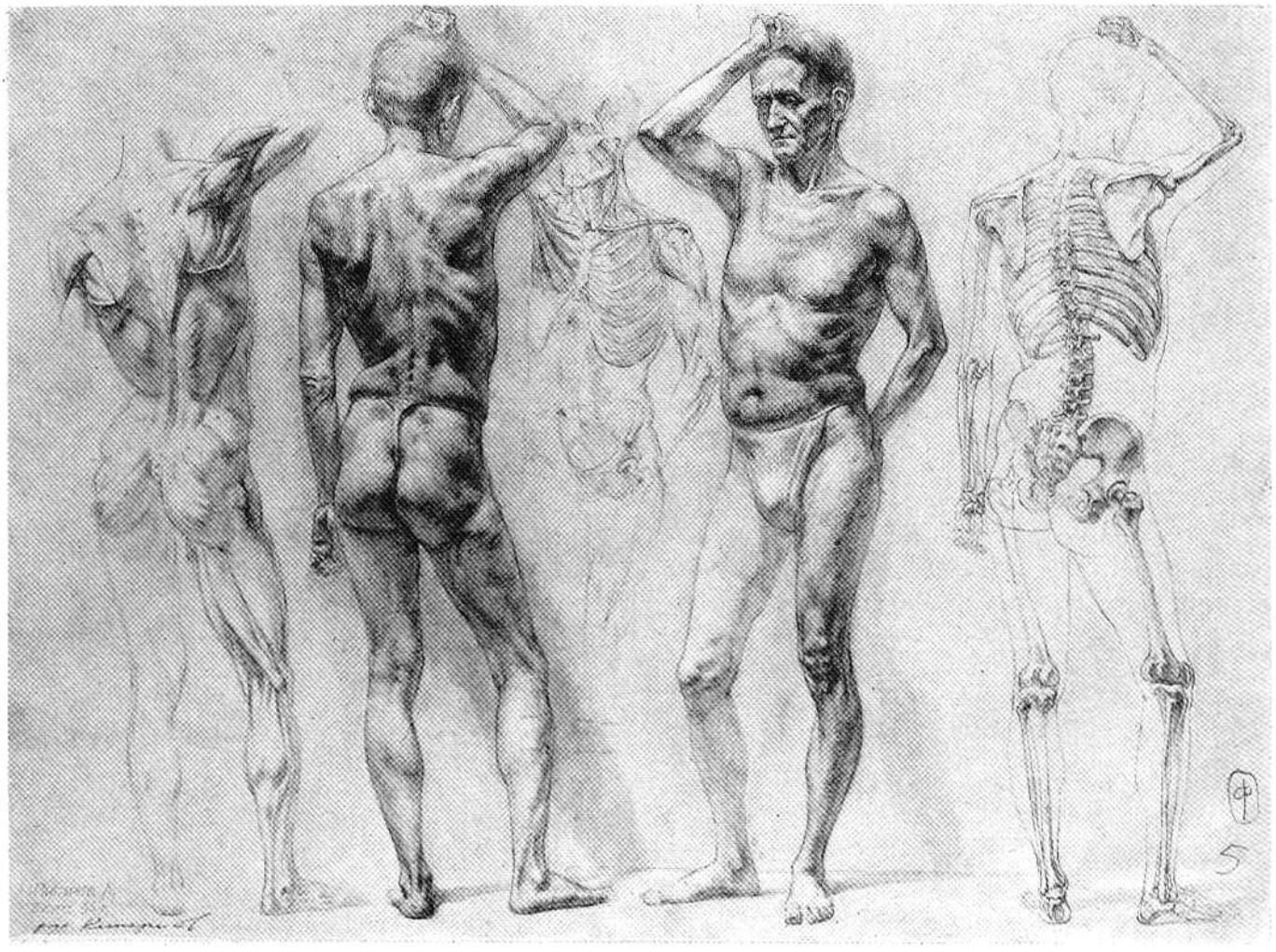
Из двух поворотов студенту нужно выбрать самый интересный, хорошо проработать его, обращая внимание на композиционное размещение и меру законченности; остальные анатомические рисунки подчинить основному повороту, избегая дробности в листе.

В дополнительных зарисовках надо поставить задачу разбора сложных анатомических узлов (например, соединений в области плечевого или тазового пояса и других). Рисунок лучше скомпоновать горизонтально (50 × 70).

Это же задание можно делать на тонированной бумаге графитным карандашом или другими материалами: сепией, сангиной — это зависит от опыта работы с ними.

В композиционном решении должен быть замысел художника и пути решения поставленной задачи. Лучше фигуры располагать так, чтобы они не компоновались симметрично, при этом не забывая, что около каждой фигуры должны быть дополнительные анатомические рисунки. Надо их делать в такую же величину, как и рисунок с натурщика, тогда легче сравнивать и переносить эти величины в основной рисунок. Однако они могут быть меньше и больше (по необходимости).

Наметив наиболее интересный основной поворот, можно рисовать второй. Закончив композиционное размещение их на листе, переходят

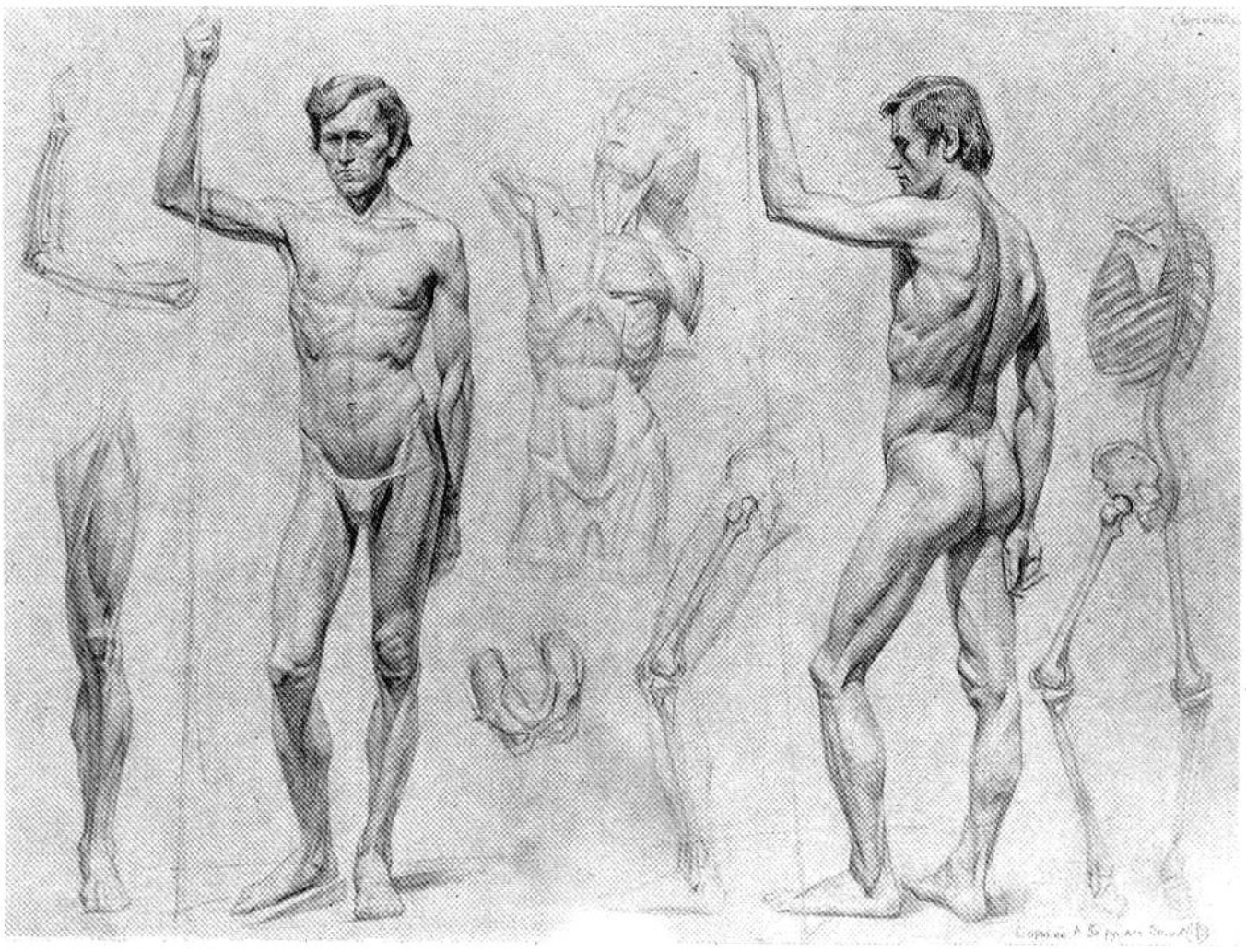


56. Фигура в двух поворотах
с анатомическим разбором. II курс

к исполнению одного поворота фигуры, установив пропорции, характер и движение модели. Для более точного определения движения необходимо наметить его в рисунке с другой точки зрения, то есть делать попеременно сразу два рисунка. Затем начинается более углубленный анализ основного рисунка: поиск конструктивных основ фигуры и ее больших форм.

Примеры могут быть разные, один из них: сложная форма в области тазового пояса. Если натура поставлена на одну ногу, таз естественно наклонится на противоположную от опорной ноги сторону. Этот пояс состоит из четырех частей: таза, живота, ног, находящихся в разных положениях. Надо определить, в каком положении друг к другу они расположены, каковы их конструктивные особенности, направления основных осей каждой формы. Затем начинается изучение костной основы (скелета), потом мышц. Нужно также анализировать рисунок фигуры и с другого поворота, чередовать выполнение его с основным рисунком *(ил. 56)*.

В процессе изучения постигаются закономерности строения человеческого тела, идет серьезный исследовательский процесс. Студенты учатся анализировать, делать выводы, начинают размышлять о строении



57. Фигура в двух поворотах
с анатомическим разбором. II курс

формы и ее пластике. «Дело не в том, чтобы научиться рисовать, а в том, чтобы научиться мыслить»,— говорил Стендаль[1].

При выполнении анатомического рисунка с живой натуры надо постоянно обращать внимание на костную основу (скелет) и ее опознавательные точки в фигуре, то есть на те места, где костная основа находится ближе всего к поверхности тела. Например, гребешки подвздошных костей, ромб Михаэлиса, большой вертел, лобок, копчик и др. Положение этих точек определяет положение таза в фигуре. На плечевом поясе основные опознавательные точки заметны на ключицах, грудине и лопатках, вокруг которых располагаются мышцы. Например, при поднятой руке легко увидеть движение ключицы; начиная от грудины, ключица в начальном своем движении как бы повторяет форму шеи, огибая ее. Нужно отметить целесообразность этого скругления. В свою очередь, лопатка, соединенная с ключицей акромальным отростком, участвует в поднятии руки, при этом нижний угол лопатки направляется наружу от позвоночника.

Так, представление о костной основе дает возможность уяснить положение мышечной системы. Участие групп мышц в движении руки определяет пластическую форму этой части тела *(ил. 58)*.

[1] В мире мудрых мыслей. М. 1962. С. 281.

58. Рисунок с анатомическими набросками. II курс

Мы знаем, как много дополнительных рисунков делают большие мастера к произведениям. Рафаэль, например, в работе «Положение во гроб» рисовал скелет человека в том положении, в каком фигура должна быть изображена в картине. Леонардо да Винчи в анатомическом рисунке соединяет два момента — анализ формы и механику движения, прибегая порой не к изображению мышц, а условно изображая их шнурами, чтобы яснее представить взаимоположение составных частей в движении. Его рисунки к плечевому поясу поражают объемностью формы, хорошо подчеркивается ее трехмерность, не переходящая, однако, в конструирование формы.

В изучении студентами пластической анатомии иногда наблюдается примитивное понимание ее задач, упрощение, схематизм, при этом забывают, что пластическая анатомия — это изучение в комплексе костной основы, мышц, объема и пластики. Непонимание этих задач приводит к примитивизму.

Пластическая анатомия — наука о строении тела человека. Учебные пособия, такие как скелет, гипсовые слепки, таблицы и другие, при всей их неоспоримой важности имеют лишь учебно-вспомогательное значение. В центре внимания учебного процесса должно находиться изучение живого человека.

Необходимо помнить, что знание анатомии не может научить студента рисовать, оно лишь сделает его рисунок более грамотным и убедительным. Основной принцип в изучении пластической анатомии заключается в изучении теории и применении ее на практике в рисунке с живой натуры.

# ФИГУРА В РАКУРСЕ

Ракурсное изображение фигуры человека в картинах, плафонных и настенных росписях встречается довольно часто, оно вызывается как композиционными, пластическими, так и эстетическими моментами. У великих мастеров прошлого часто вся картина строилась под сложным углом, с низкого горизонта и т. д.

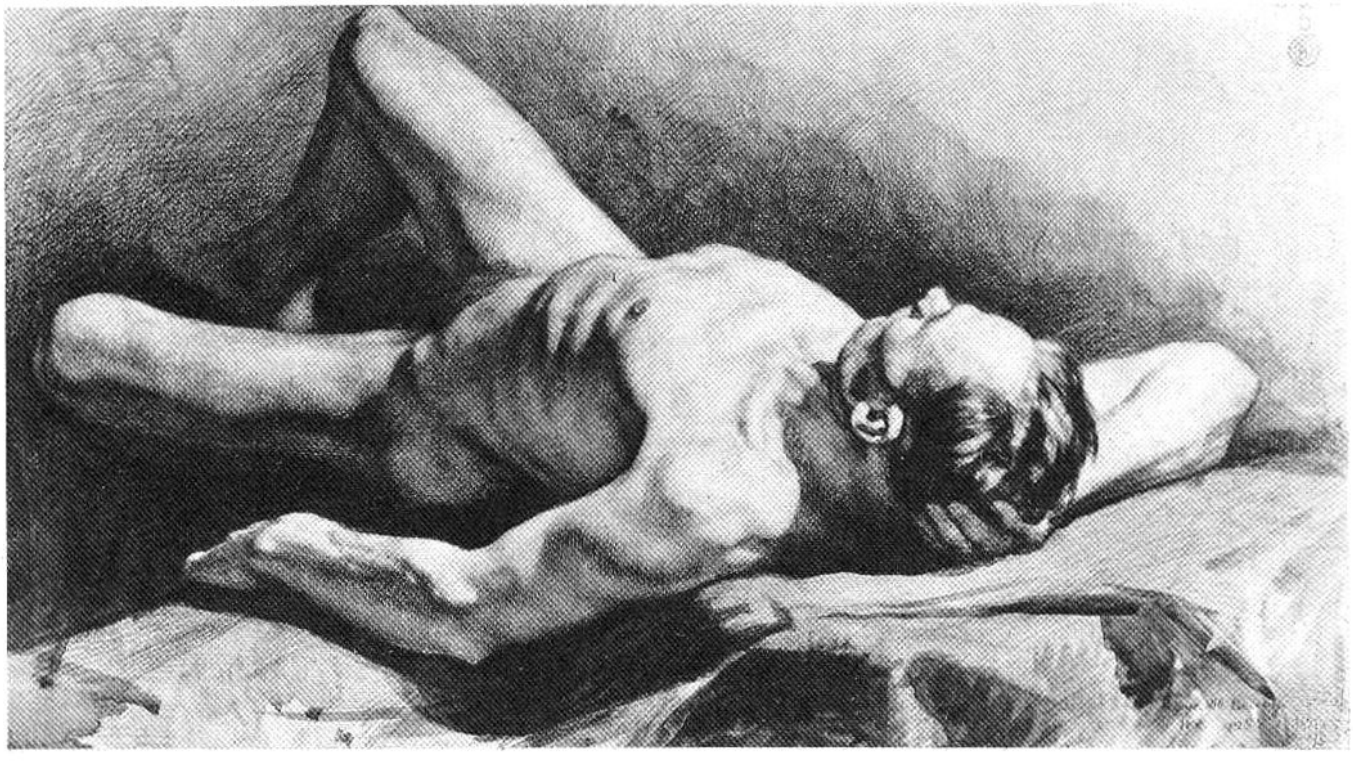
Будущему художнику в творческой работе придется встречаться с изображением человека в ракурсе, и он должен уметь справляться с этой сложной задачей. Исполнение задания «Фигура в ракурсе» на старших курсах означает новый этап в процессе обучения — освоение еще более трудных задач построения форм в пространстве. Ракурс в рисунке — пробный камень для художника.

Для постановки как нельзя лучше подходит хорошо развитая, гармонически сложенная мужская фигура. Для сидящего натурщика используется несколько приподнятая подставка. Хорошо продумав позу, движение модели, необходимо позаботиться и о других требованиях программного задания.

Световой замысел в этой постановке играет большую роль, рисунок фигуры в ракурсе по задачам очень сложен. Здесь возникают вопросы тона, окружающей среды, глубокого пространства и т. д. Свет должен выявить основные объемные планы фигуры и помочь студенту продолжить работу по всестороннему изучению человека.

Приступая к выполнению рисунка, следует помнить, что расстояние от точки зрения, выбранной художником, до натуры определяется углом зрения, который не должен превышать размеры угла четкого видения, обычно равного 30°. Однако широкий угол охвата, как это часто бывает

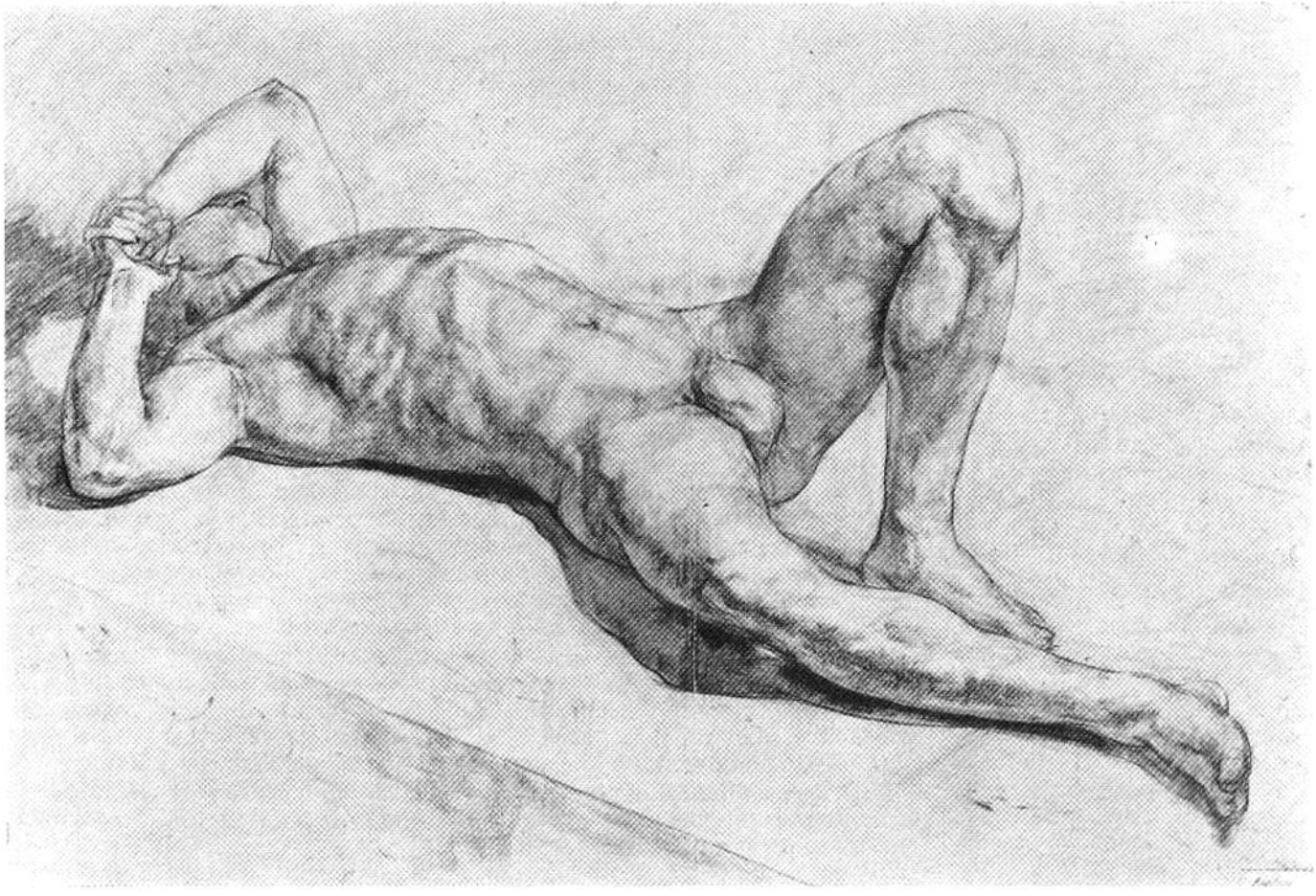
59. Лежащая фигура в ракурсе. IV курс



при рисовании архитектуры, и тут может быть. Построение фигуры в ракурсе распределяется по этапам. Определив положение фигуры по вертикальным и горизонтальным осям, необходимо разместить ее на листе, то есть скомпоновать. Предварительной разметкой изображаемой натуры на плоскости определяется нужный формат бумаги, что можно считать началом работы. Пока фигура размещается в заданном размере, продолжается композиционный характер начальной работы, затем выполняется дальнейшее построение фигуры. Здесь определяется проекция фигуры на плоскости. Кроме высоты и ширины отмечают середину фигуры, местоположение конечностей. Определяя членение фигуры, необходимо строго следить за взятыми пропорциями, перспективным сокращением частей относительно переднего плана.

При построении фигуры следует руководствоваться пониманием анализа и динамики формы, знаниями конструктивного сочленения костей скелета и мускулатуры. Следует обратить внимание на то, что ракурс — это не механическое уменьшение, а закономерное сокращение формы в пространстве без уменьшения в объеме целого. Например, голова в ракурсе не становится меньше, хотя вспомогательные линии построения глаз, носа, рта могут сближаться по мере наклона головы. Студент,

60. Лежащая фигура в ракурсе. IV курс



61. Лежащая фигура в ракурсе. IV курс

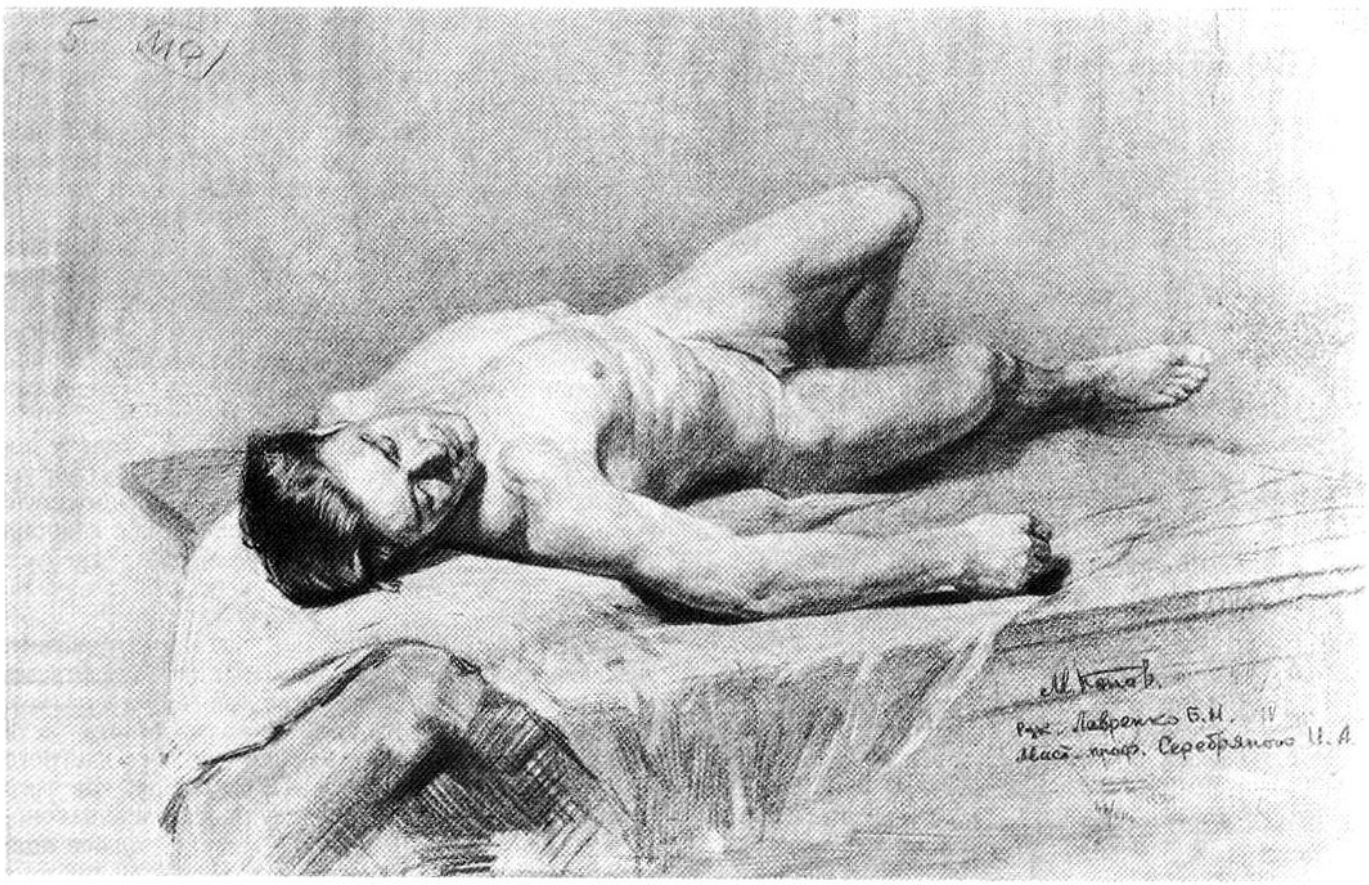
имея дело с плоскостью, в которой стремится создать видимость пространства, должен линейно сокращать размеры по мере удаления их в глубину.

Художник, зная такие закономерности искусства, не может нарушать их. В картине Рембрандта «Анатомия доктора Тульпа» ступни анатомируемого не подчинены оптическому увеличению, а остаются пропорциональными другим частям фигуры, в том числе и самому дальнему плану, каким является голова лежащего человека. То же мы видим в картинах Веронезе «Оплакивание Христа», К. Брюллова «Последний день Помпеи» (лежащая фигура женщины), Ф. Бруни «Медный змий» (центральная фигура и сидящий старик в правом углу картины).

Студент должен постоянно контролировать перпендикулярность главного луча зрения к картинной плоскости, малейшее отклонение от прямого угла вызовет искажение в размерах частей изображаемого.

Уточнив пропорции, движение фигуры, перспективное сокращение плоскости, на которой размещена фигура, приступают к следующему этапу — моделированию формы. На изображение фигуры в ракурсе, передачу форм и линий в пространстве с помощью света и теней требуется выделить наибольшее количество часов из общего времени, отведенного для выполнения рисунка.

В процессе работы тоном при моделировании деталей в ракурсном положении следует обратить внимание на упрощение формы. При этом необходимо постоянное ощущение целого, подчиненности деталей большой форме *(ил. 59)*.



62. Лежащая мужская фигура. IV курс

Зная конструктивные особенности строения человека, можно представить форму не только по продольной оси, но и в поперечном ее разрезе и выразить это в рисунке. Заканчивая его, необходимо проверять на расстоянии, контролируя изображение собственным ощущением. Стадия обобщения рисунка на завершающем этапе необходима для контроля и передачи большой цельной формы *(ил. 63)*.

Работа студента над передачей сложного объема фигуры человека в сильном сокращении расширит и обогатит опыт молодого художника и подготовит его к более трудным задачам рисунка на старших курсах.

# ФИГУРА В ДВИЖЕНИИ

Будущему художнику в его творческой работе часто придется изображать человека в сложном движении, и он должен уметь справиться с этой нелегкой задачей. Учебный рисунок *Фигура в движении* — один из этапов в решении этой программной задачи.

Задание выполняется в основном на старших курсах, так как исполнение этой сложной постановки требует от студента определенной профессиональной подготовки: умения методически правильно вести работу, использовать знания перспективы и анатомических основ рисунка.

Успешное решение задания во многом зависит от удачно выбранной модели. В постановке необходимо использовать характерную для данного натурщика позу. Движение его должно быть осмысленным, что придает естественность всей постановке. Тогда и рисующему будет легче понять логику конструктивного построения и движения фигуры. Хорошо поставленная модель с большим интересом выполняется студентами и помогает решению задания *(ил. 65)*.

Перед началом работы студентам необходимо объяснить задачу постановки, ее пластический строй, а также напомнить, что на пути к успешному окончанию рисунка они должны соблюдать ту методическую последовательность, тот «порядок», о котором так убедительно говорил П. П. Чистяков: «...Каждое дело... требует неизменного порядка, требует, чтобы все сперва начиналось не с середины или конца, а с начала, с основания»...[1]

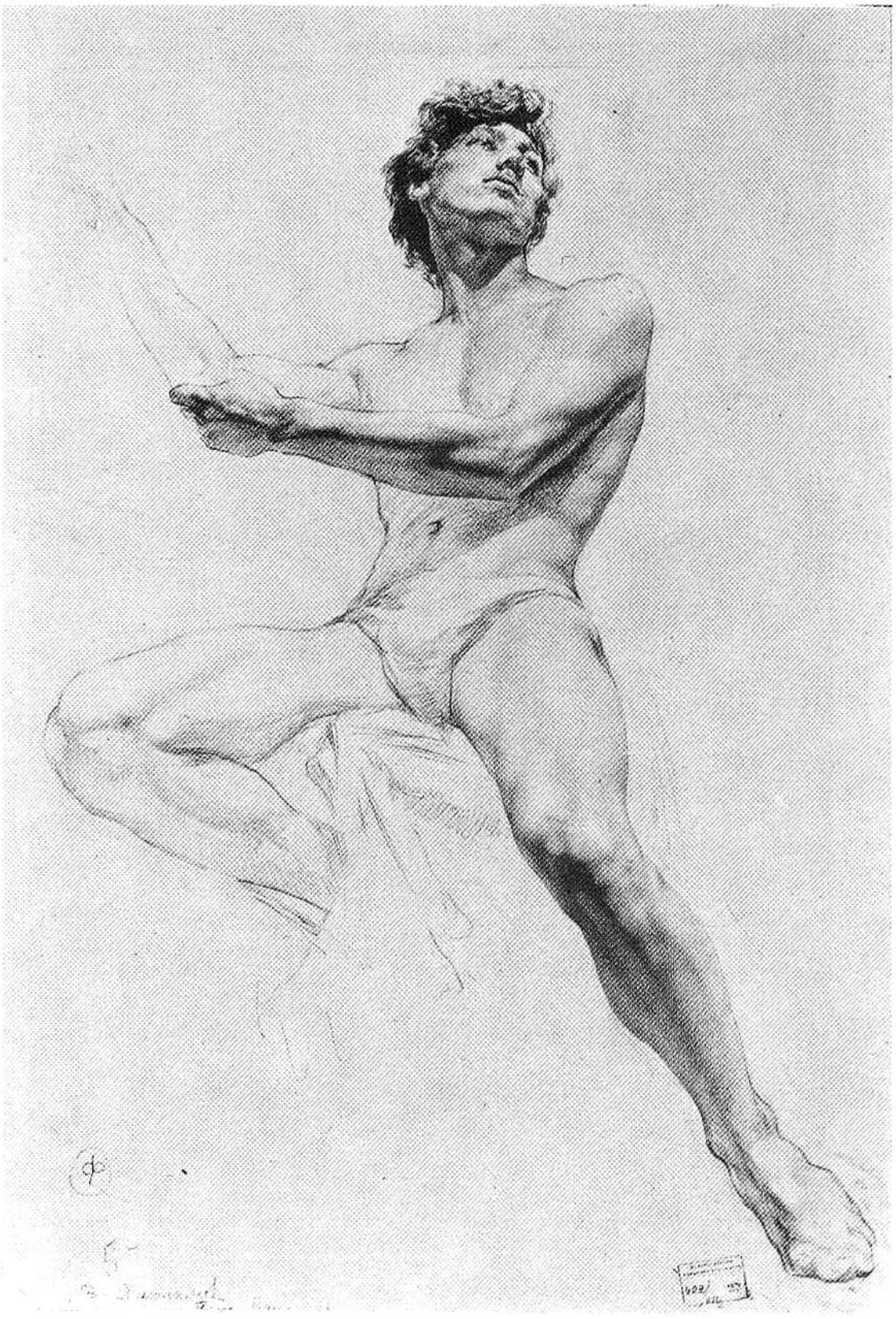
Последовательность эта диктуется основными законами рисунка, в основе которых умение изображать форму в пространстве средствами линии, светотени и тона, а также способность «цельно» видеть натуру, отделяя главное от второстепенного. А отсюда и возможность вести работу осмысленно и поэтапно — «от общего к частному, и от частного снова к общему, с последующим синтезом того и другого», как того требует программа. Усвоив в предшествующих штудиях общие закономерности рисунка, учащийся в задании *Фигура в движении* должен подчеркнуть главное в движении натурщика, найти все те моменты, которые помогают этому движению.

Прежде чем приступить к рисунку обнаженной фигуры в движении, необходимо сделать несколько набросков, с целью уловить наиболее выразительное движение модели. Этому первому этапу придается особое значение, так как в наброске-эскизе решается не только общий композиционный строй будущего рисунка, но и проявляется умение схватить и передать суть и ритм движения фигуры, так как выразительное движение продержится очень недолго, мышцы слабеют, сама суть движения и ритм нивелируются, теряется острота.

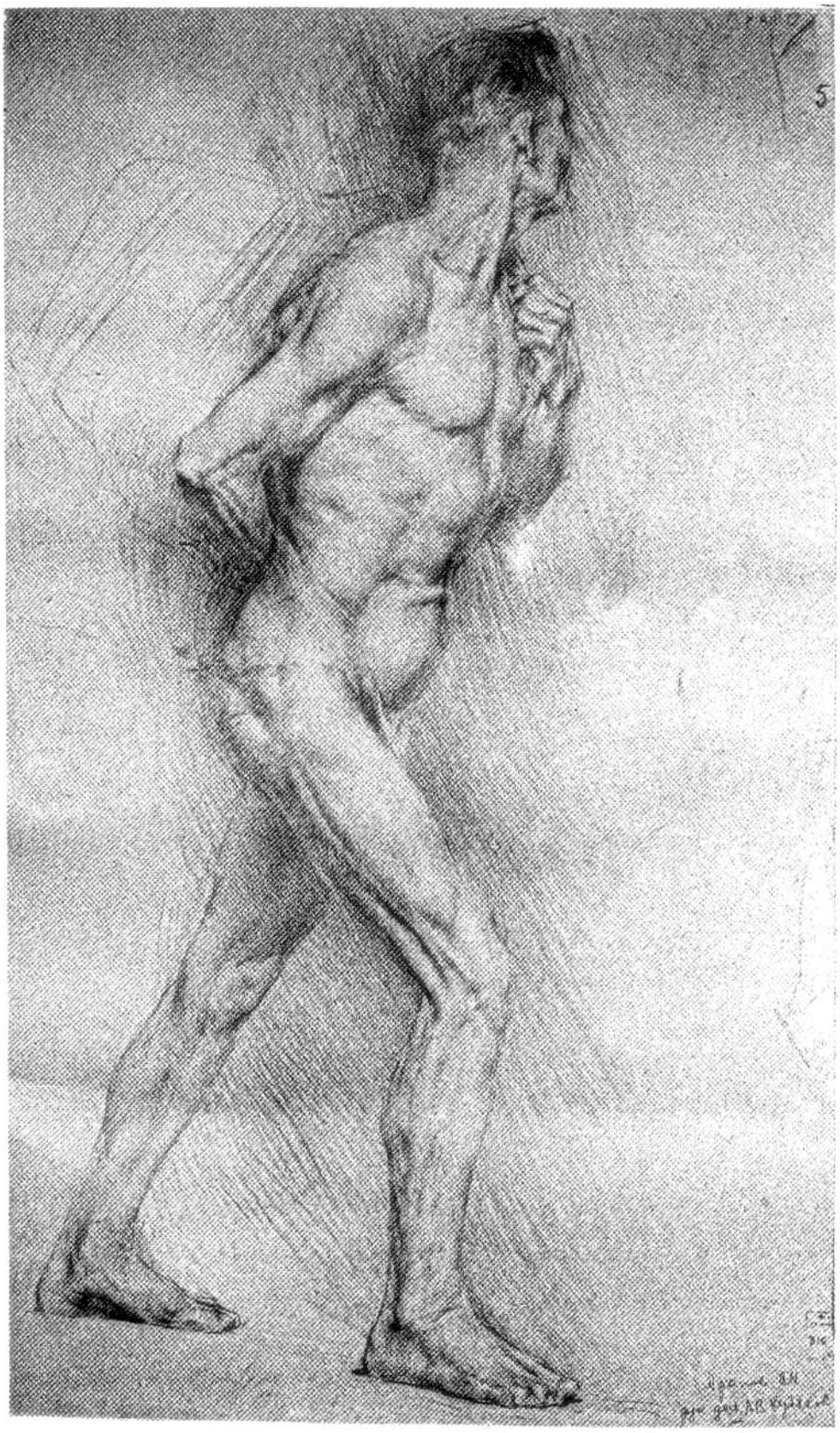
Из сделанных набросков необходимо выбрать наиболее выразительный, в котором передается характер движения модели, решаются общий композиционный строй будущего рисунка и распределение светотеневых акцентов. Вот почему эта первая прикидка в наброске должна стать тем материалом, к которому может в любой момент обратиться учащийся за уточнением. Особенно будут важны наброски на завершающем этапе работы, когда учащийся приступит к обобщению формы. Они помогут ему сохранить в рисунке остроту и выразительность движения живой натуры.

Построение фигуры в рисунке начинается с размещения ее на листе бумаги. Формат бумаги выбирается на первом этапе работы, при исполнении эскиза будущего рисунка. Верхняя и нижняя точки фигуры в листе определяют пределы заданного размера. Маленькая фигура в листе бумаги потеряется, придвинутая же к самому краю листа — нарушит равновесие композиции и будет «вываливаться» из листа бумаги. Таковы элементарные правила композиционного размещения рисунка. При построении фигуры в движении необходимо опираться на понимание конструктивно-пластической связи и анатомический анализ ее формы. На этом этапе мы вплотную подошли к вопросу применения научных основ

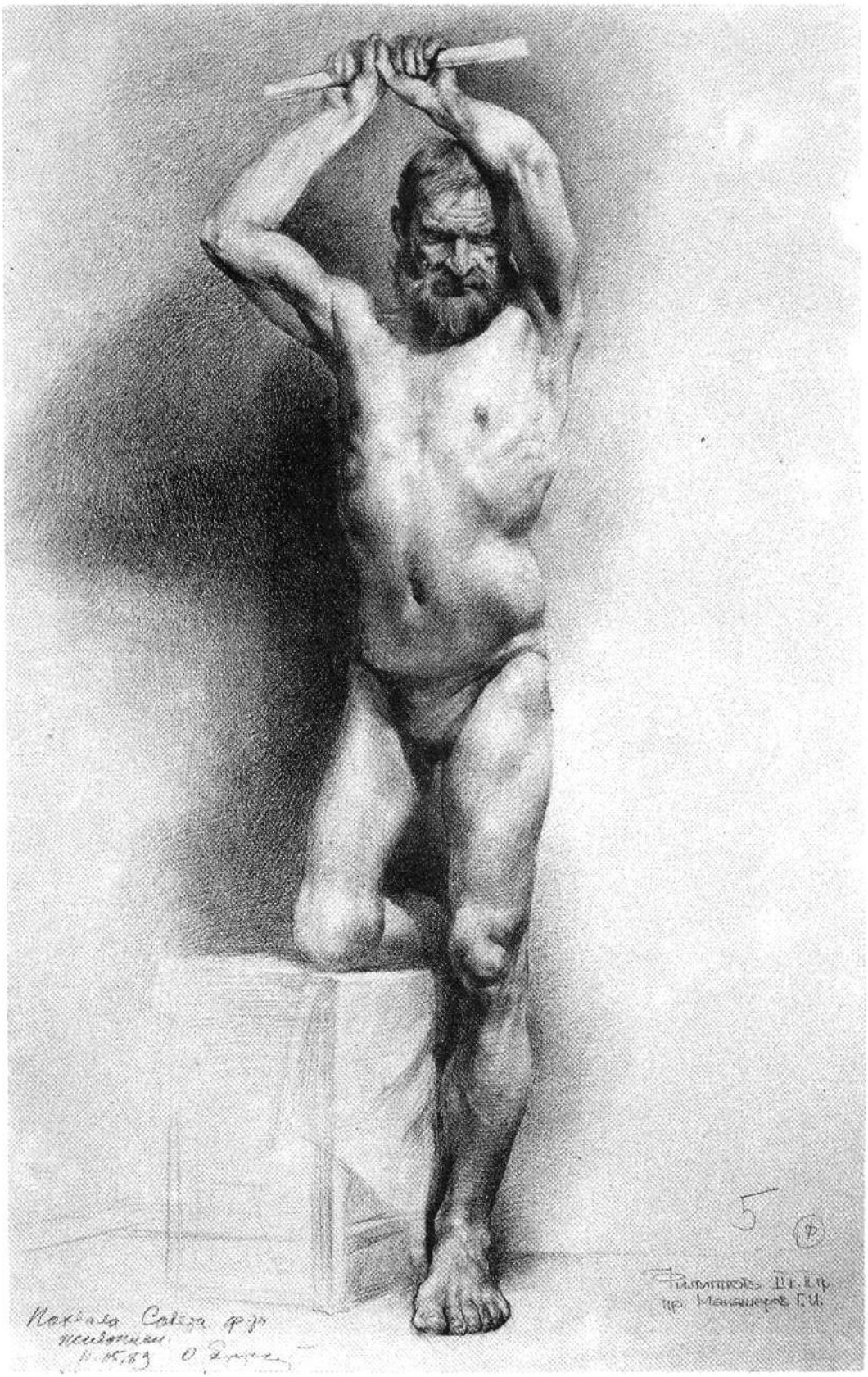
[1] П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 198.



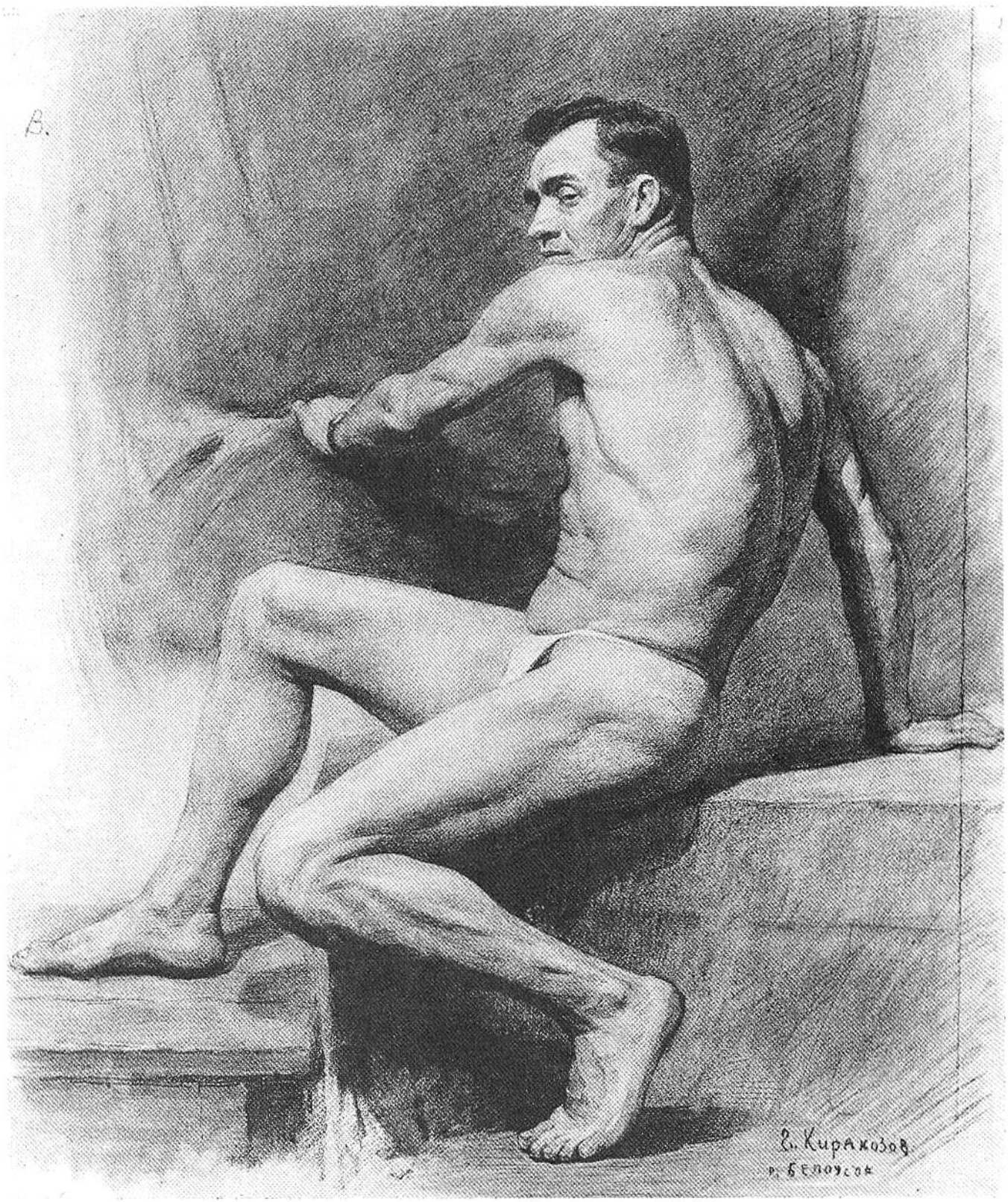
63. Сидящая фигура в ракурсе. IV курс



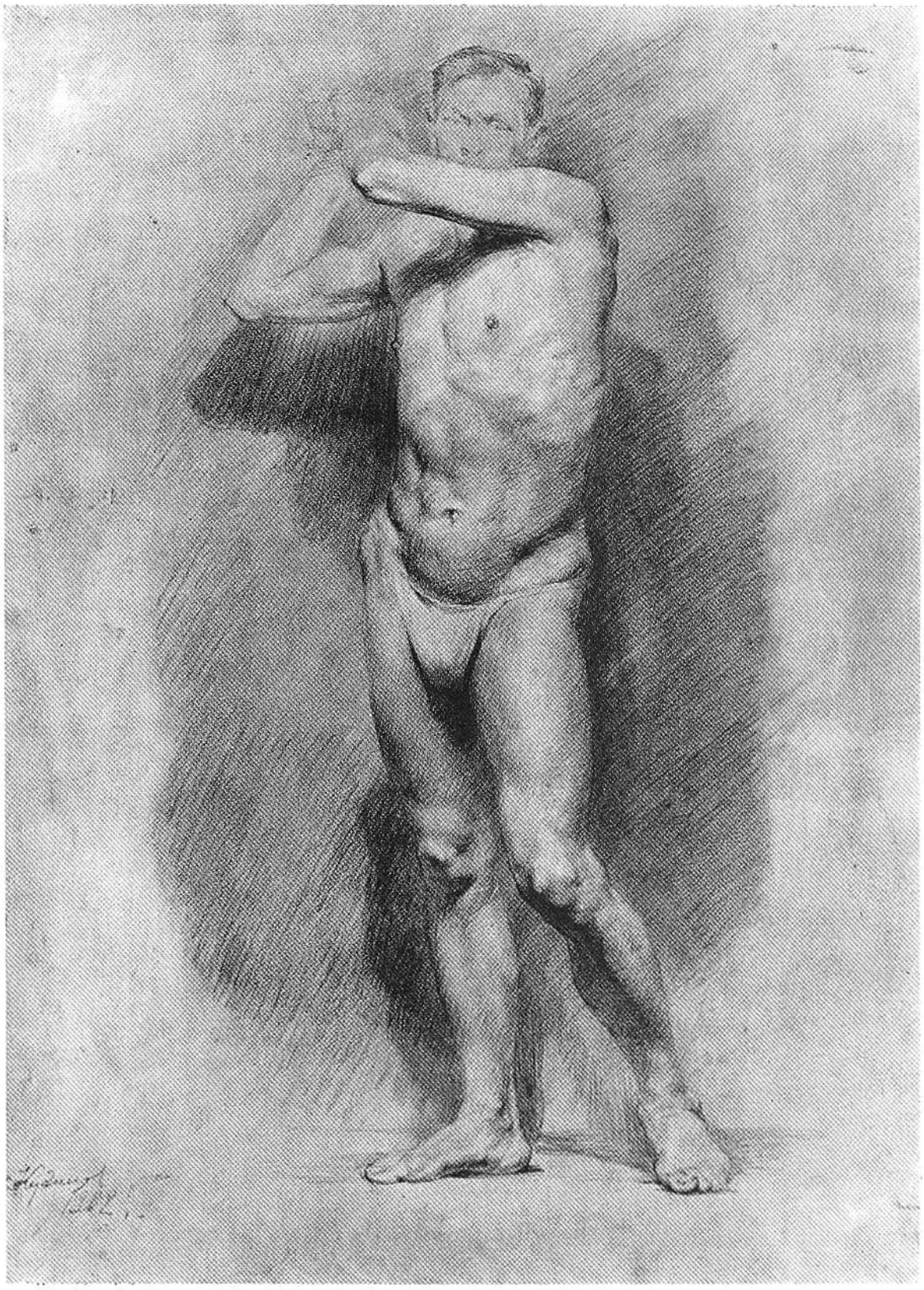
64. Фигура в движении



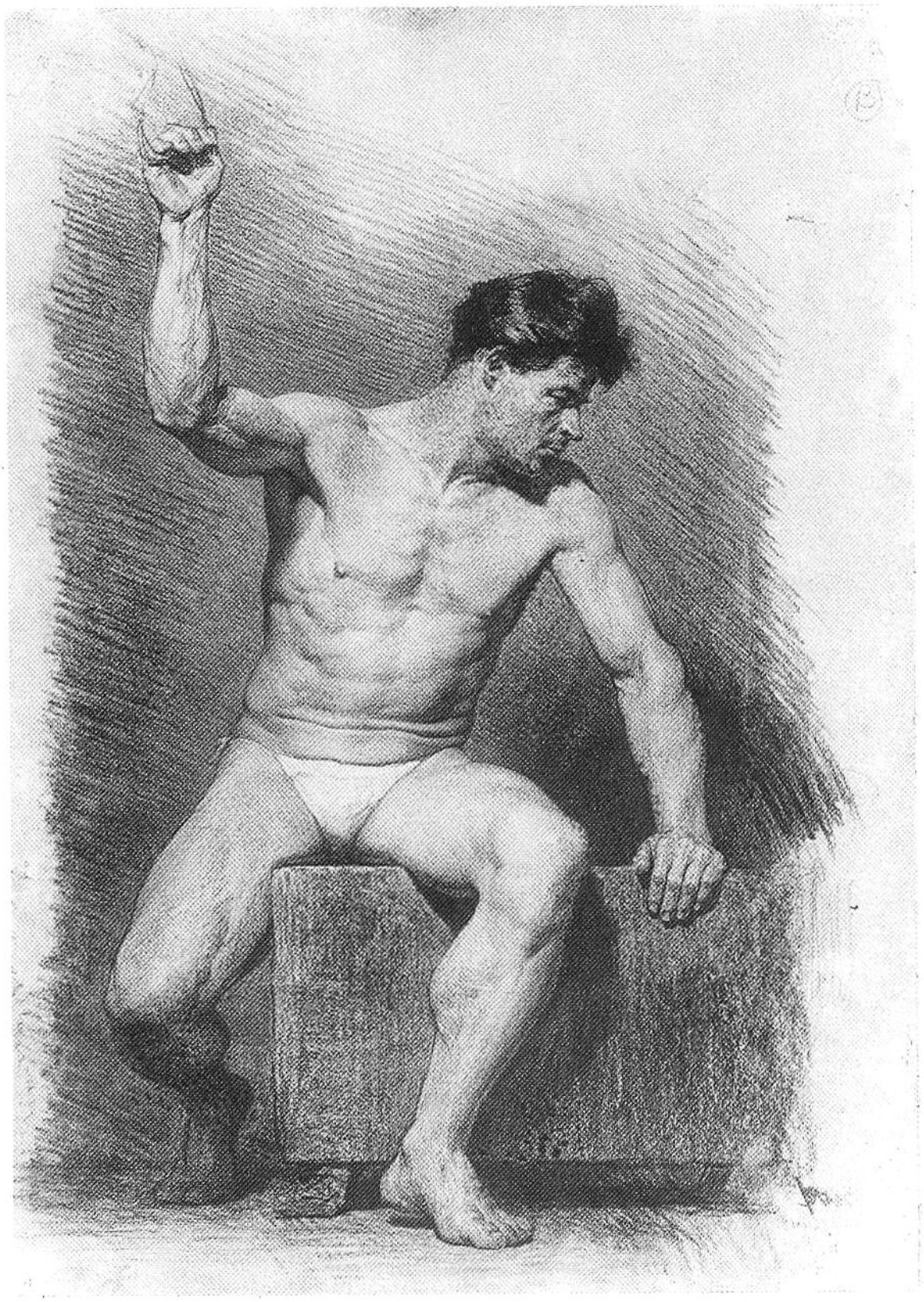
65. Фигура в движении




66. Сидящая фигура в движении



67. Фигура в движении



68. Фигура в движении

69. Фигура в движении (фотоархив)

учебного рисунка, без которых немыслимо достижение профессионального мастерства. Великий художник-педагог П. П. Чистяков придавал науке особое значение в познании объективного мира и в совершенствовании творческой деятельности. «Высокое и серьезное искусство,— считал Чистяков,— не может существовать без науки. Высокое искусство принадлежит ученым художникам, а не талантливым» [1].

Большое внимание научным основам учебного рисунка уделял известный советский художник — педагог А. А. Дейнека. Он писал, что «перспективные правила в изобразительном искусстве, в частности в рисунке, имеют первостепенное значение...[2] Живописец должен в совершенстве владеть рисунком, знать классические каноны построения фигуры человека, его головы, руки и т. п... Отличное знание анатомического рисунка также необходимо, и его надо постоянно штудировать...» [3]

Учащиеся должны пополнять свои знания во время подготовки к занятиям по рисунку с анатомических экорше, гипсовых слепков отдельных узлов и частей тела, использовать альбомы анатомических рисунков, изучать рисунки старых мастеров, анализ которых позволит ответить на ряд вопросов: в чем заключается суть передачи движения живой фигуры, на что необходимо обратить внимание, воплощая его в рисунке с натуры *(ил. 64, 69)*.

Вся эта подготовительная работа полезна в процессе изучения фигуры человека, а при выполнении задания *Фигура в движении* обязательна, хотя и не исчерпывает круг проблем и вопросов, которые ожидают студента при выполнении этого задания. В этой связи проанализируем один из известных рисунков мастера академической школы О. А. Кипренского «Натурщик». Изображенная на рисунке форма туловища соответствует мышечным сокращениям, свойственным истинному усилию при нанесении удара. Это пример осмысленного, научного подхода к решению задачи рисунка, где сохранено равновесие фигуры в динамике, а также проработана и акцентирована та группа мышц, которая участвует в движении, подчеркивает его. Студенты должны понять необходимость анатомически анализировать форму, которая поможет им преодолеть поверхностное копирование модели *(ил. 67)*.

Когда модель в основном построена, найдены основные пропорции, характер, уточнены большие массы тела, можно приступить к моделированию формы, обращаясь за справками к натуре, не теряя сути движения, уловленной в подготовительном наброске — эскизе.

Заканчивая рисунок, обобщая его после того, как он обогащен деталями, необходимо стремиться к выразительности и остроте передачи движения живой фигуры.

---

[1] П. П. Чистяков. Письма... С. 343.
[2] *Дейнека А. А.* Жизнь, искусство, время. Л., 1974. С. 201.
[3] Там же. С. 78.

# ПОЯСНОЙ ПОРТРЕТ С РУКАМИ

Задание выполняется на старших курсах. В задачу портретного изображения модели входит передача сходства, а если студенты достаточно подготовлены, то и ее психологическая характеристика.

Решение этой задачи во многом зависит от удачного подбора модели. Желательно выбирать модель с ярко выраженной индивидуальностью, четко и ясно выраженными деталями головы и пластически интересными кистями рук. Необходимо ставить постановку с таким расчетом, чтобы индивидуальные особенности модели были максимально выделены, например с помощью освещения характерное движение головы и рук, их форма.

Ставя постановку, необходимо всячески стараться использовать характерную для данной модели позу, которую она может принять сама *(ил. 70)*, что придает большую естественность всей постановке. Хорошо, удачно поставленная модель выполняется студентами с большим интересом и обеспечивает успешное решение этого задания. Желательно, чтобы одежда не отвлекала внимания от головы и кистей рук, была простой по форме и тону, без лишних деталей, и тем подчеркивала бы значение главного *(ил. 73)*.

Нужно продумать организацию пространства за моделью: фон не следует перегружать лишними деталями, которые будут мешать общей выразительности силуэта и отвлекать внимание. Если модель на светлом фоне, очень важно при постановке обратить внимание на характер силуэта — одного из главных средств общей выразительности. Не видя деталей лица, мы сразу даже на большом расстоянии узнаем знакомого человека только по силуэту.

Желательно, чтобы студент, приступая к работе над заданием, в предварительных небольших рисунках-набросках изучил и понял общий характер модели и решил заранее композиционный строй будущего рисунка. Все это следует учитывать в самом начале работы, в дальнейшем при построении и моделировке головы и рук нужно будет обратить особое внимание на присущие данной модели характерные детали и делать на них акцент.

Можно проанализировать произведения больших мастеров портрета. У Гольбейна мы видим, как он в одном случае акцентирует внимание на широко расставленных глазах, в другом — на тяжелом подбородке и выдвинутой вперед челюсти, в третьем — на удивленном и заостренном носе. Художник всегда находит те главные особенности и в целом и в деталях, которые обостряют характеристику и придают своеобразие изображаемым людям.

Отбор главного, а также разная степень проработки деталей играют существенную роль в решении портрета. Например, Чистяков советовал глаза, зрачки писать во всю мочь, чтобы были как живые, остальное можно посвободнее, ноздри и губы тоже повнимательнее. Это можно отнести и к постановке *Поясной портрет с руками* — надо обратить внимание на голову, костюм можно рисовать посвободнее, руки необходимо хорошо проработать и подчинить голове.

Большое значение в портрете занимают кисти рук. Они также неповторимо индивидуальны, как и голова, и требуют к себе внимания не меньше, чем голова. Руки могут передать возраст, профессию, характер. От выразительности жеста рук во многом зависит раскрытие характера человека. В портрете В. Серова, изображающем банкира Гиршмана, жест руки, достающей, очевидно, бумажник, раскрывает даже социальную суть человека. Таковы же и многие портреты И. Репина и других мастеров. Их работы — великолепный пример для студентов во время работы над этим заданием.

70. Мужской портрет с руками

71. Женский портрет

72. Женский портрет

73. Женский портрет

74. Мужской портрет (музей АХ)

Данную постановку следует ставить в простой по форме, неяркой по цвету и облегающей фигуру одежде. Это поможет лучше увидеть под одеждой основную конструкцию формы тела, его движение и пропорции.

Рисуя фигуру в одежде, необходимо исходить в построении формы от тех участков фигуры, к которым одежда плотно прикасается, облегая их и тем самым обнаруживая их форму: плечевой пояс, область грудной клетки и таза, коленные суставы во фронтально повернутой к нам фигуре, а со спины — лопатки, ягодичные и икроножные мышцы. Выявление этих участков помогает понять пластическую структуру фигуры и моделировать места, где образуются большие складки, они возникают тогда, когда одежда, не прилегая к формам тела, свисает.

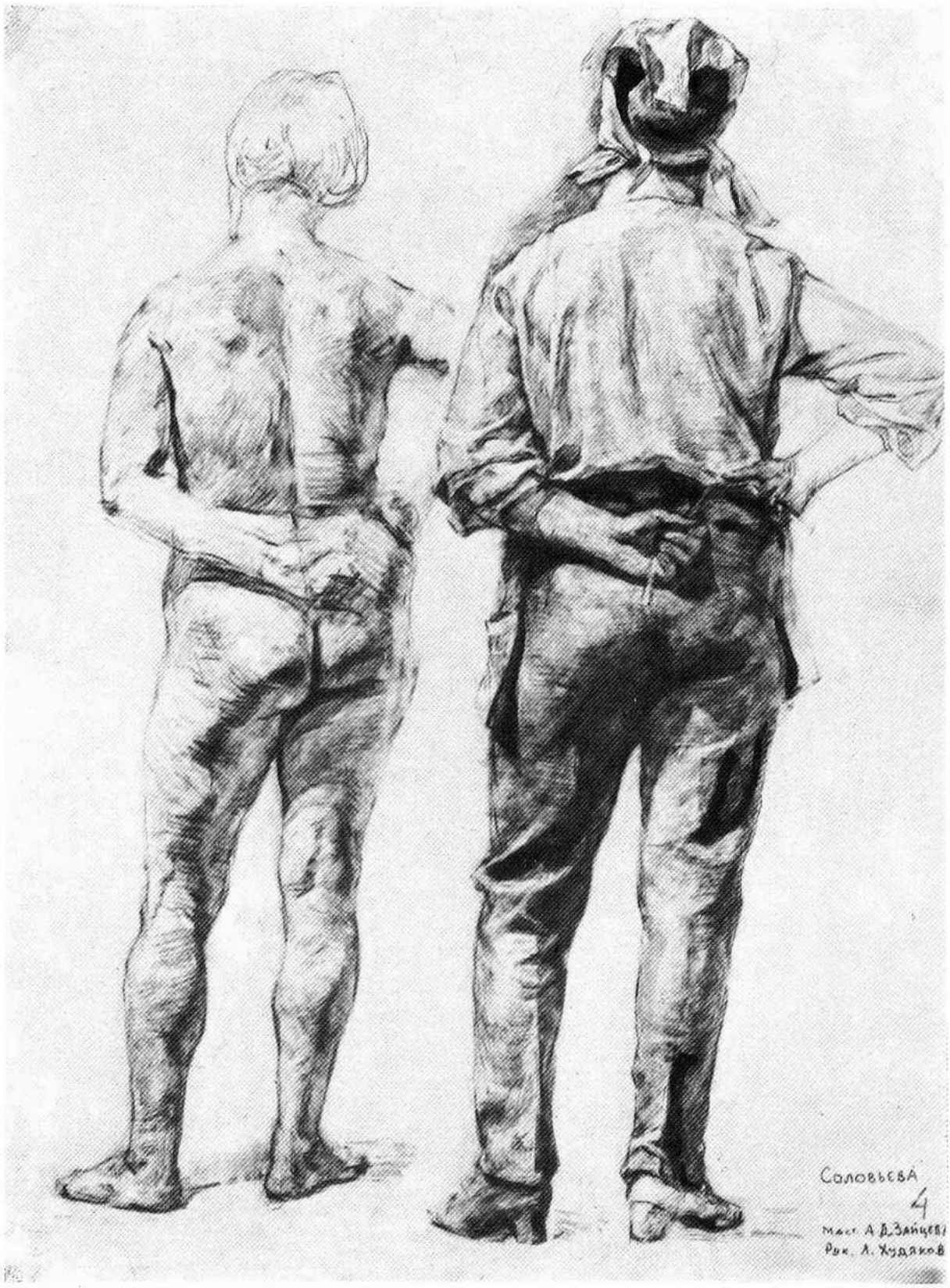
Чтобы более ясно понять формы фигуры под одеждой, полезно сделать набросок обнаженной модели в том же положении, в котором она будет находиться во время работы над длительным рисунком фигуры в одежде.

Примером может служить предварительный рисунок обнаженной фигуры на одном листе с одетой фигурой *(ил. 75)*. Такие зарисовки помогут студенту лучше понять зависимость образования складок одежды от той или иной формы человеческого тела, на которой они образуются.

При изучении произведений больших мастеров всех времен встречается много примеров, когда сначала изображают обнаженную фигуру, затем одевают или драпируют ее (как это было в старой Академии художеств). Скульпторы постоянно пользуются этим приемом в работе над одетой фигурой. Это помогает видеть одежду как наружную оболочку, целиком зависящую от находящейся под ней формы, предостерегает от копирования случайных деталей одежды, которые часто выполняются без учета общих масс тела. Излишняя вычурность одежды не должна отвлекать учащегося от главного. На работе студента *(ил. 76)* видно, что он предварительно сделал легкий линейный рисунок сидящей фигуры, а затем стал работать над формой складок одежды, подчиняя их характеру формы фигуры. На старших курсах требуется более углубленная передача характера одежды, ее фактуры.

Студент должен уметь отобрать из множества складок характерные, основные, которые выявляют и определяют членение формы в большом ее объеме, и уже потом перейти к мелким второстепенным складкам, находящимся в подчинении. Без такого отбора невозможно передать то живое ощущение большой формы, которое присуще реалистическому рисунку. В противном случае рисунок будет простым перечислением всего видимого в натуре. Тонкая и плотная ткань, сукно, кожа или, например, мех, помогают изучить характер складок, присущий тому или другому материалу, его фактуру. Постановка и характер одежды подскажут, какой материал для исполнения рисунка целесообразнее применить. Для постановок тонально разнообразных могут быть использованы уголь, сухой соус, сангина, тушь, легко тонированная бумага. Для постановок, сдержанных в тоне, где модель одета в светлые одежды, используются карандаш и перо.

Одним из удачных изображений фигуры в одежде можно назвать рисунок пожилой женщины, выполненный студентом IV курса *(ил. 77)*. Композиционно лист решен грамотно, верно взят размер фигуры по отношению к формату листа. Студент успешно справился с пропорциями и построением фигуры, сумел выразить характер пожилой женщины и точно передать портретные черты. Внимательно проработаны складки одежды и подчинены большой форме, они не отвлекают внимания от главного, рисунок прост и хорошо решен в тоне. Эта же задача, но более обобщенно решена в другом рисунке *(ил. 78)*.




75. Рисунок фигуры в одежде

76. Рисунок фигуры в одежде

77. Рисунок фигуры в одежде

78. Рисунок фигуры в одежде

# ПОСТАНОВКА ИЗ ДВУХ ОДЕТЫХ ФИГУР

Двухфигурная постановка — задание наиболее сложное для студента и как бы переходное к работе над картиной. При рисовании двух фигур в их пространственной, пластической и смысловой связи особенно остро встает вопрос о композиции. Ученику приходится подходить к работе в какой-то мере творчески уже в поисках наиболее выгодной точки зрения, а затем в процессе работы, соподчиняя фигуры.

Двухфигурная постановка — и особенно одетых фигур — дает возможность поставить перед студентами целый ряд задач более полно и остро, чем в предыдущих работах. В этой постановке можно показать людей в характерной одежде, в контрасте друг к другу, в естественных позах, обусловленных жизнью и профессией. Конечно, при этом большое значение приобретает типаж, поэтому фигуры предпочтительнее «из жизни», а не из примелькавшихся натурщиков.

Устанавливая фигуры, вряд ли следует особенно увлекаться сюжетной стороной, это может повести учеников по ложному пути (поверхностное отношение к натуре). Связь фигур должна больше определяться пластической стороной — направлением больших форм. Вероятно, нужно избегать крайних фаз движений. Не всегда обеспечивается связь фигур в постановке, даже если натурщики держат друг друга за руки. Нужно подводить студента к выполнению ясно выраженной задачи — взаимосвязи двух фигур в пространстве. В постановке должно быть ясно выделено главное и второстепенное при пластической цельности всей композиции. Одежду надо выбирать простую, спокойных цветов, разной тональной окраски, без вычурных украшений, хорошо облегающую фигуру. Желательно, чтобы натурщики были в одежде.

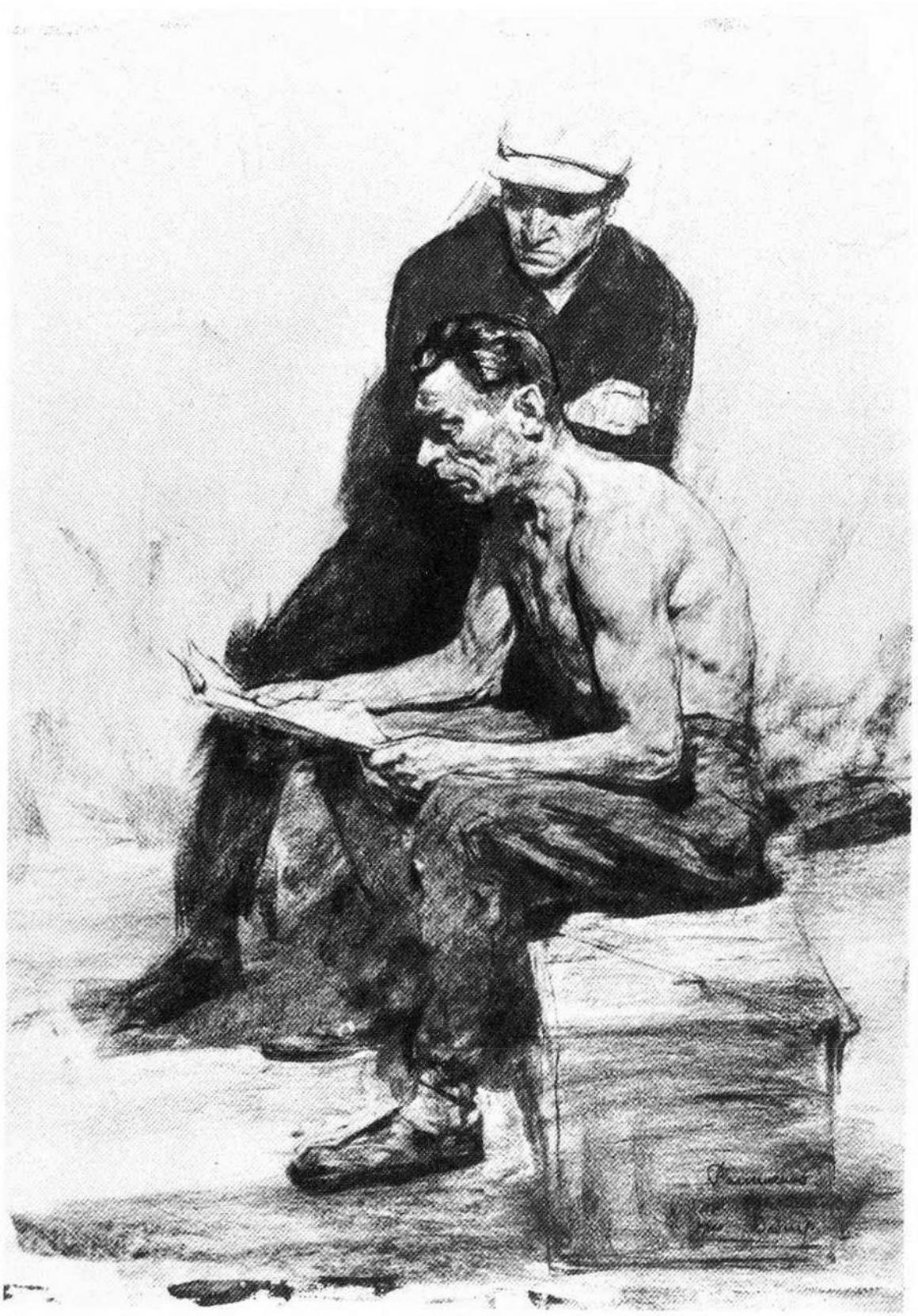
Необходимо с самого начала фигуры изображать вместе, не допуская поочередного выполнения. Намечая фигуры, надо применять знания перспективы: пометить первопланную точку опоры, учитывая глубину расположения других точек на плоскости при заданном горизонте. Фигуры намечаются легкими линиями в основных, общих формах, наибольшее внимание уделяется их размещению в листе бумаги как воображаемом пространстве.

Сопоставляя одну фигуру с другой, студент должен в то же время рисовать группу как единое целое. С самого начала нужно решить, какая фигура будет главной по величине или пространственному положению. Может быть случай, когда с определенной данной точки зрения первоплановая фигура как бы «вводная» и изображаться может несколько более общо, чем фигура второго плана, повернутая, предположим, лицом к зрителю и имеющая более острый характер, а потому представляющая большой интерес для художника.

Рисуя складки, определяя зависимость их формы от формы частей тела, полезно обратиться к опыту скульпторов, ленящих обнаженную фигуру, а затем ее одевающих (одно из заданий III курса дает такую возможность и живописцам — они рисуют обнаженную фигуру и затем одетую в той же позе). В работе над рисунком студент сталкивается с неизбежной трудностью — изменением положения складок. Так как основные складки повторяются, сама натура как бы наталкивает ученика на отбор главных складок. Приходится думать, уменьшается возможность простого копирования.

При дальнейшей проработке фигур, выявлении пространственной связи все большее значение приобретает тон, как одно из изобразительных средств передачи формы в среде, пространстве. Характер постановки может варьироваться в зависимости от расположения фигур в пространстве, от тоновых различий одежд (например, одна фигура в темном, другая — в светлом, *ил. 80, 82*). Предположим, что на первом плане — фигура в светлом. Тогда пространство за ней — фон — может усиливаться по мере углубления. И наоборот, первопланная темная фигура предполагает решение глубины как постепенное ослабление тона. Во всяком случае, даже оставляя поле бумаги вокруг фигуры белым, нужно учитывать силу тона частей изображения и линий, обозначающих края формы, чтобы и белый лист был пространством, в котором размещены фигуры.

79. Постановка из двух одетых фигур. V курс



80. Постановка из двух одетых фигур. V курс

81. Постановка из двух одетых фигур. V курс

82. Постановка из двух одетых фигур. V курс

Если же края частей формы, расположенных на разной глубине, будут одинаково сильно прорисованы, не будет существенной разницы, на каком фоне это сделано,— фигуры будут вырезаться, выключаться из среды.

Выполнение рисунка двухфигурной постановки имеет важное значение в дальнейшей работе студента — над эскизом, дипломной картиной, где ему предстоит сопоставлять и соединять целые группы людей и искать образы героев.

# ПОСТАНОВКА ИЗ ДВУХ ОБНАЖЕННЫХ ФИГУР

Постановка из двух обнаженных фигур на V курсе — новый этап усложнения заданий по рисунку. Поэтому, прежде чем приступить к постановке, педагог должен предварительно продумать ее, подобрать модели. Желательно, чтобы модели были различны по внешней характеристике.

Задачи решения двухфигурных и многофигурных зарисовок неоднократно ставились перед студентами во время летней практики и самостоятельной композиционной работы. На V курсе эта постановка — углубленный анализ изображения в едином пространстве, строго подчиненном перспективе. Два натурщика в постановке образуют сложное целое. Педагог должен наглядно выявить в постановках задачу взаимосвязи данных фигур, пластически сочетать обе фигуры, не нарушая связи между ними, добиться естественности поз. В постановке должно быть в полную меру выделено главное, сохранена пластическая целостность большой формы двух фигур.

Прежде чем студенты приступят к работе, им нужно объяснить цель, задачи постановки и ее пластический строй. В постановке из двух моделей одна фигура по отношению к другой становится как бы менее значительной или частью целого. Чтобы правильно выполнить задание, студент должен сделать предварительные наброски. Это поможет найти нужное композиционное решение из нескольких вариантов, выбрать из них наиболее интересное.

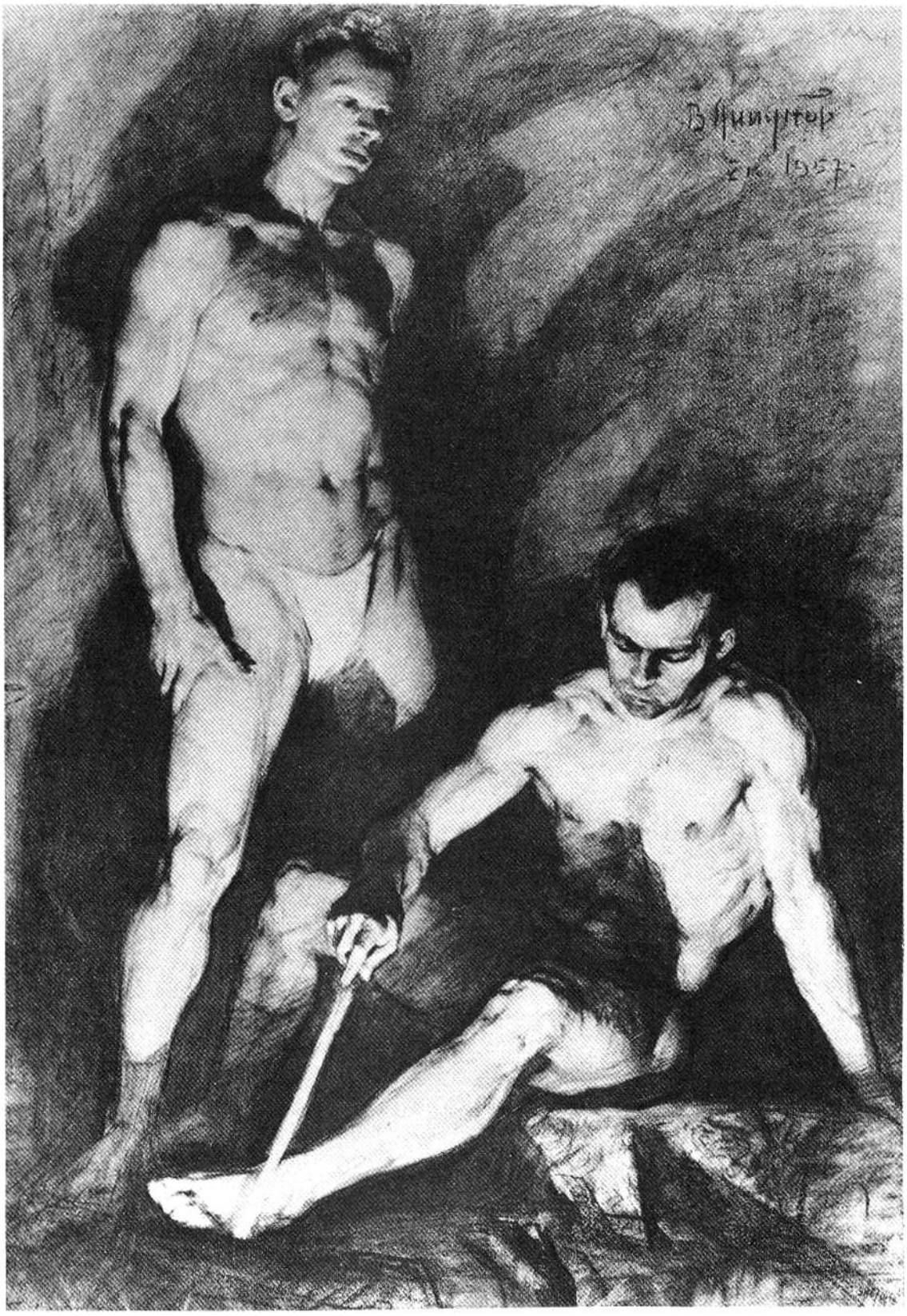
Руководителю нужно дополнительно объяснить учащемуся суть двухфигурной постановки. Студентам всех курсов важны прочные знания перспективы, умение эти знания осмысленно применять в работе: поставить фигуры, предметы в пространстве, на плоскости или на разновысоких плоскостях. При выполнении этого задания важно следить за силой тона. Нередко работы страдают чрезмерной чернотой из-за сближенных отношений в тенях.

В Академии времен К. Брюллова постановка из двух фигур представляла готовую академическую композицию с определенным сюжетом. Такое задание органически переходило в работу над картиной с тем же сюжетом или близким ему. Заимствуя из опыта старой школы ценное, важно соблюсти ту грань, которая не дает возможности механического перенесения сюжетов.

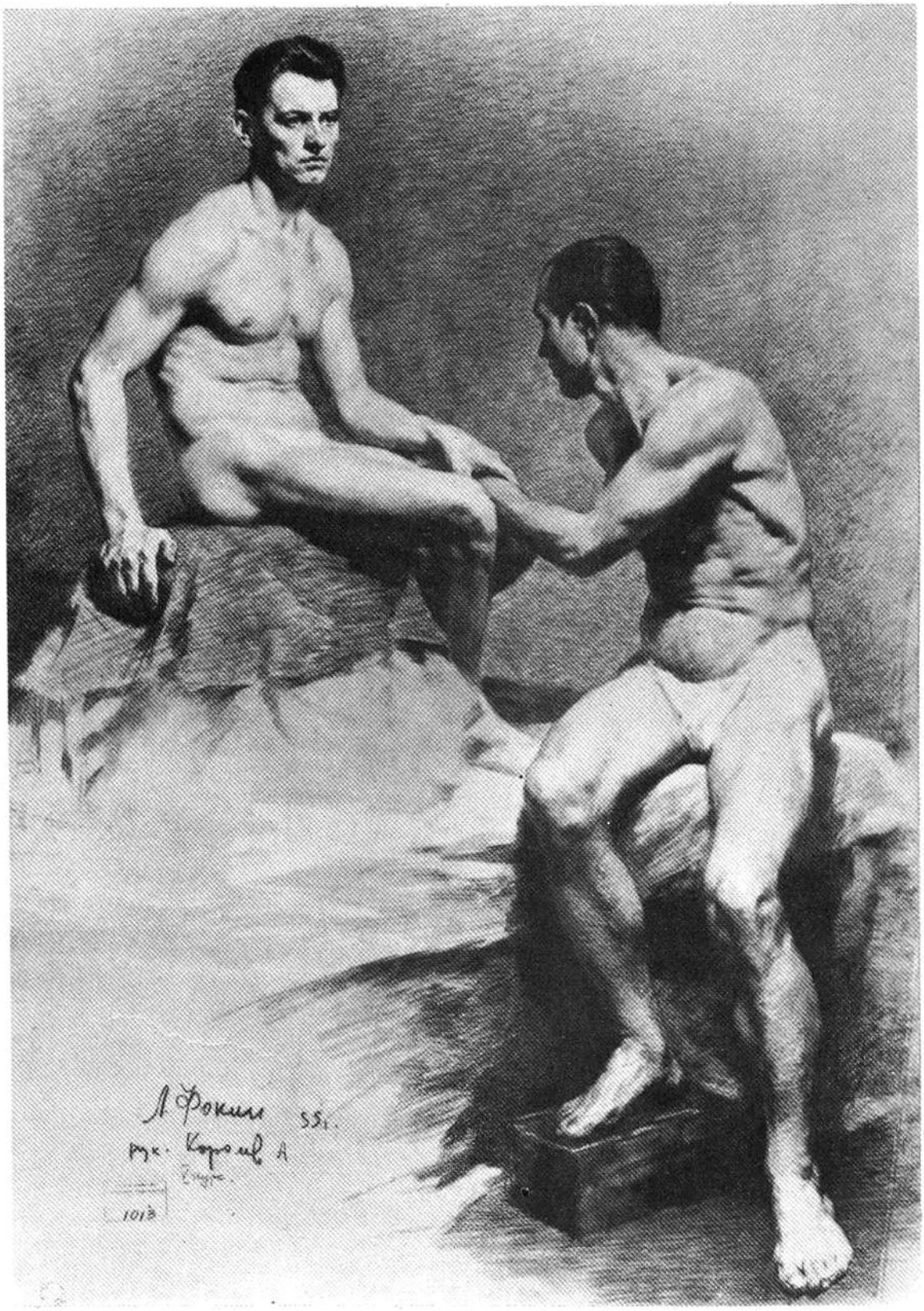
В отличие от младших курсов, где учащийся анализирует с одинаковым вниманием подробности изображаемой модели, на V курсе рисунок должен быть более законченным и обобщенным.

Примером правильного решения задания может служить группа из двух обнаженных мужских фигур *(ил. 83)*. Она строится на противоположности характеров фигур. Группа хорошо скомпонована, приведена в перспективное и масштабное согласование, объединена светом, источник которого скрыт от зрителя подставкой. В отборе деталей проявлено творческое начало. Здесь целое рассматривается не как сумма деталей, а как обобщенная групповая композиция двух фигур. В меру подробно, с пониманием пластики и анатомии разобраны отдельные узлы и части тела. Хорошо вылеплен торс у стоящей фигуры, голова и плечевой пояс у сидящей. Выбранный материал (коричневая сангина) умело используется в светотеневом и объемно-пространственном решении натуры.

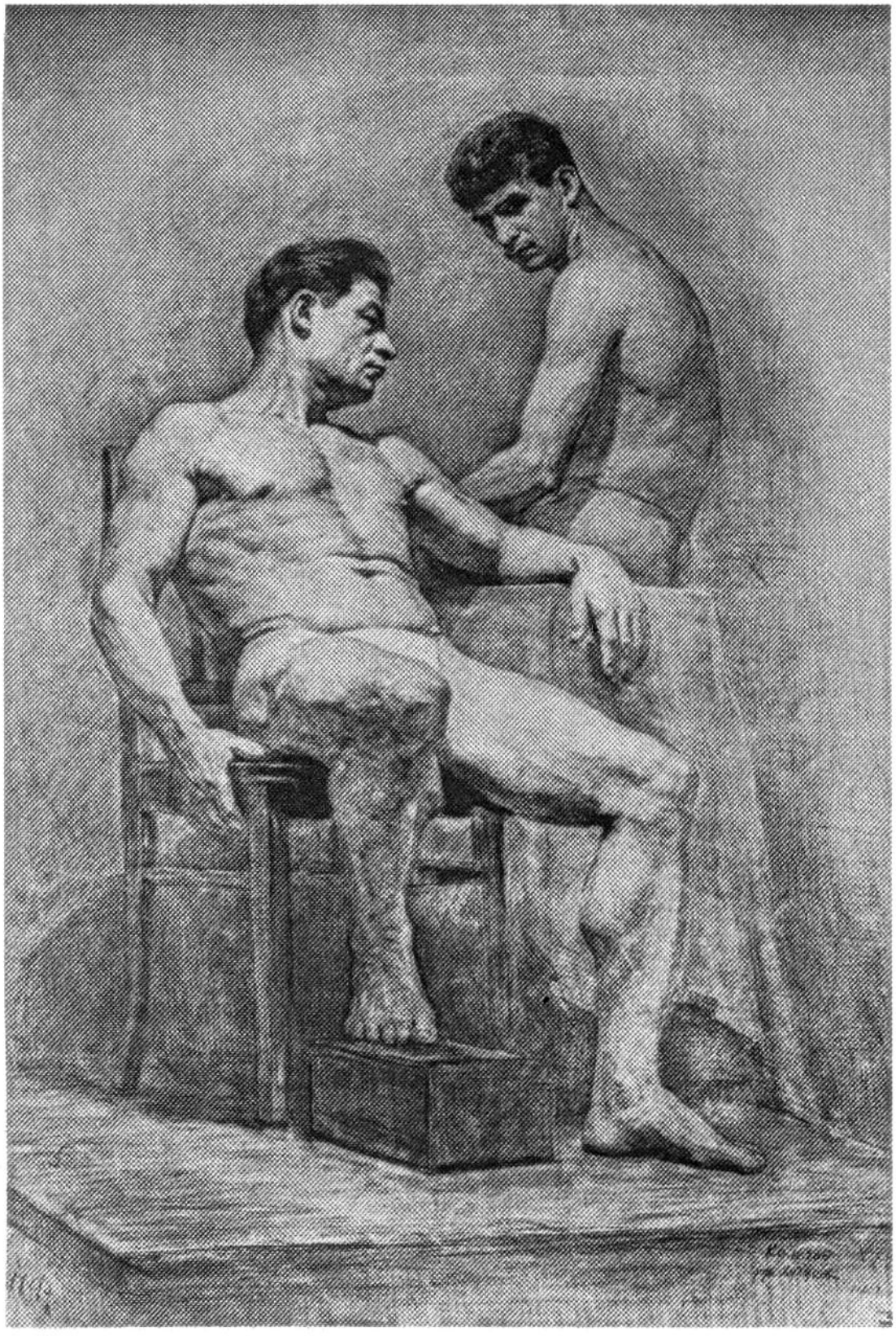
Рассматриваемое задание имеет важное значение в дальнейшей работе студента над эскизом к дипломной картине, где ему предстоит сопоставлять и соединять группы человеческих фигур.



83. Постановка из двух обнаженных фигур. V курс



84. Постановка из двух обнаженных фигур. V курс



85. Постановка из двух обнаженных фигур. V курс

# РИСУНОК В ТЕАТРАЛЬНОЙ МАСТЕРСКОЙ

Обучение рисунку в театрально-декорационной мастерской необходимо проводить в рамках общей программы и тех требований, которые определены единой методикой для всех мастерских.

Введение в программные задания некоторых элементов декоративности вносит разнообразие в них, пробуждает заинтересованность учащегося, прививает любовь к профессии.

В театральной мастерской уже много лет практикуются костюмированные постановки.

В программе по рисунку есть задание «Группа из двух одетых фигур». Цель его — определить положение фигур в пространстве, найти острое композиционное решение в листе, точно передать их движение, пропорции, обнаружить их смысловую взаимосвязь, выявить характеры фигур *(ил. 87)*.

В костюмированной постановке сохраняются те же задачи, те же принципы изображения человека в одежде, разница только в том, что здесь используются специальные костюмы, соответствующие той пьесе, которая дается студентам для разработки эскизов декораций и костюмов. Такие постановки полезны с точки зрения изучения костюма, его характерного покроя, складок, фактуры и качества различных материалов.

Двухфигурные костюмированные постановки наиболее трудны, эти задания обычно бывают в преддверии диплома, то есть на V курсе. Можно использовать разнообразные материалы: уголь, сангину, соус, карандаш, краски. Часто такие постановки сопровождаются подсветкой снизу. Это вносит эффект приближенности работы к условиям театра.

Подобные задания, кроме основной задачи постижения мастерства рисунка, прививают учащемуся любовь к своей профессии, вносят разнообразие в академические постановки, стимулируют творческую активность и пытливость студентов. Примерами подобных заданий могут служить рисунки «Сталевары», костюмированная постановка «Женская фигура в испанском костюме» *(ил. 87, 86)*.

Художнику, особенно театральному, часто приходится в творческой работе сталкиваться с решением различных интерьеров. Любая театральная постановка предполагает какие-то элементы работы художника по решению архитектоники сценического пространства, созданию сценической среды и ее обстановки в соответствии с пьесой.

В учебном рисунке интерьера большое значение имеет перспективное построение. При постоянной точке зрения с учетом линии горизонта, точки схода построение отдельных архитектурных деталей интерьера в целом будет четким.

Важное значение имеет внимательное изучение предметов, входящих в состав интерьера, таких как мебель, скульптуры, люстры, бра и прочие атрибуты, характеризующие обстановку данного помещения.

Использование в учебных постановках концентрированного света снизу, как бы имитирующего свет от театральной рампы, интересно и полезно. При помощи подсветки можно создать эффектную театрализованную среду.

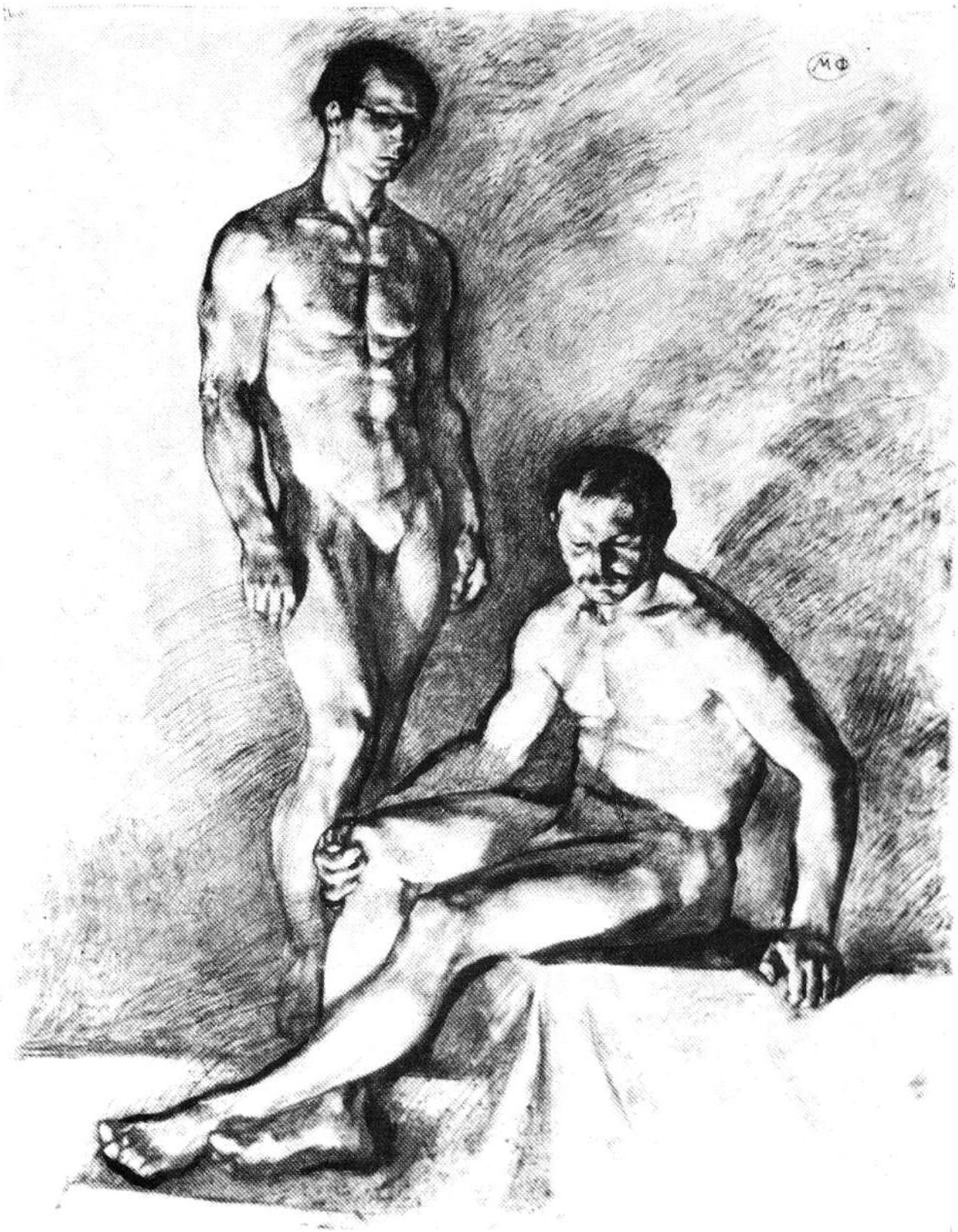
Следует отметить, что подсветка не всегда бывает уместной и логически оправданной: она значительно усложняет задачи постановки. Обычно мы видим натуру в условиях нормального рассеянного или верхнего света, подсветка снизу как бы нарушает наше привычное понимание формы и, конечно, затрудняет работу. Не каждую натуру нужно подсвечивать. В такой постановке, например, как портрет, она совсем не нужна *(ил. 89)*.

Задания с подсветкой в первую очередь проводятся на костюмированных (однофигурных и двухфигурных) постановках. В отдельных случаях подсветка возможна в постановках обнаженной модели на старших курсах, когда у студентов возникает повышенный интерес к решению новых задач.

Один из важнейших разделов программы рисунка — наброски. Они должны проводиться регулярно как с обнаженной мужской, так и женской натуры.

86. Одетая фигура (в испанском костюме)

87. Костюмированная постановка на тему «Сталевары»



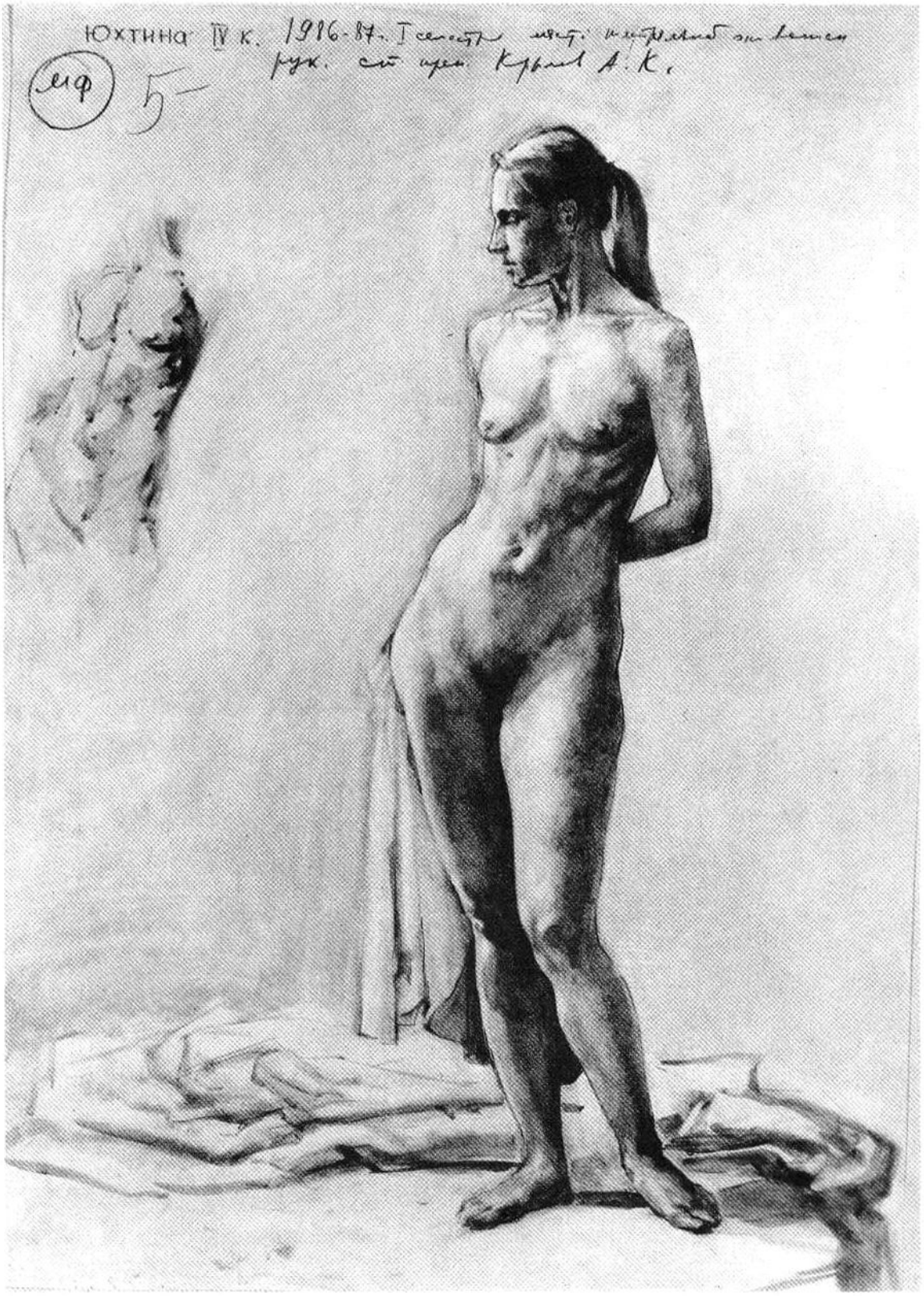
88. Постановка из двух фигур с подсветкой

89. Портрет

Специфика мастерской определяет необходимость набросков с костюмированных одежд, что помогает композиционной работе над спектаклем в целом. Практикуется специальное задание *Силуэт фигур* (одетых, обнаженных). Острая характеристика движения фигуры в сплошном ракурсе дает выразительный декоративный элемент художнику и помогает ему в решении композиционных задач.

Желательно проводить занятия по копированию рисунков — костюмов, созданных выдающимися художниками театрально-декорационного искусства, такими как А. Бенуа, М. Добужинский, К. Коровин, А. Головин и другие.

Все эти различные задания по рисунку отмечены некоторым своеобразием и специфическими чертами театральной мастерской. Общие требования, установки и методические обоснования к программе по рисунку применимы и к условиям театральной мастерской живописного факультета художественного вуза.




90. Женская фигура

# РИСОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРОВ

Практика изображения интерьеров с натуры необходима учащимся творческих факультетов художественного вуза. Это одна из форм приобщения учащихся к архитектурно-художественному наследию. Развивая рисовальные способности, образное мышление, студенты овладевают художественной культурой.

Изображение внутренних помещений архитектурных сооружений может выступать как самостоятельный жанр и как дополнительный компонент в художественных произведениях во многих областях изобразительного искусства, занимая значительное место в творческой деятельности художника.

В Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина интерьерные рисунки с натуры выполняются студентами всех курсов архитектурного факультета и театральной мастерской живописного факультета в вестибюлях, залах музеев, а также в зданиях современной архитектуры. Эти помещения по разнообразию стилей, архитектурным композициям — подходящие объекты для учебного рисунка. Они дают возможность варьировать горизонт при изображении многоплановых объемных группировок.

Прежде чем приступить к выполнению основного рисунка, студентам рекомендуется сделать предварительные эскизы, в которых должны быть определены размеры главных архитектурных объемов, основных предметов обстановки интерьера. Такие наброски облегчают ход работы над учебным рисунком и в какой-то мере предопределяют его результаты.

Работа над длительным рисунком начинается с линейного определения пропорций — главных, крупных объемов архитектуры, их плоскостей, расстояний между ними и т. д.

В программном задании учащийся должен решать главную задачу — архитектурного строения интерьера, разобраться, как расположены взаимные опорные и несущие архитектурные части, каковы соотношения главных и подчиненных элементов, образующих интерьер.

Различные сочетания форм создают возможность изобразить их объемы с планами, уходящими в глубину. Место для работы необходимо избрать так, чтобы рисующий мог охватывать взглядом избранный объект, не меняя положения головы. Угол зрения должен быть наиболее удобным, известно, что, например, слишком большой угол зрения часто приводит к искажениям в рисунке. Планы, образованные архитектурными формами, должны быть четко определены. На этом этапе работы необходимо установить линию горизонта, на ней точки схода параллельных прямых (точки схода могут находиться и за пределами листа). Все параллельные плоскости, уходя вглубь дальним краем, как бы опускаются к горизонту или поднимаются, если они расположены ниже линии горизонта. Ориентирами для проверки этих сокращений служат точки схода и горизонт. Основные знания линейной перспективы необходимо уметь применять на практике.

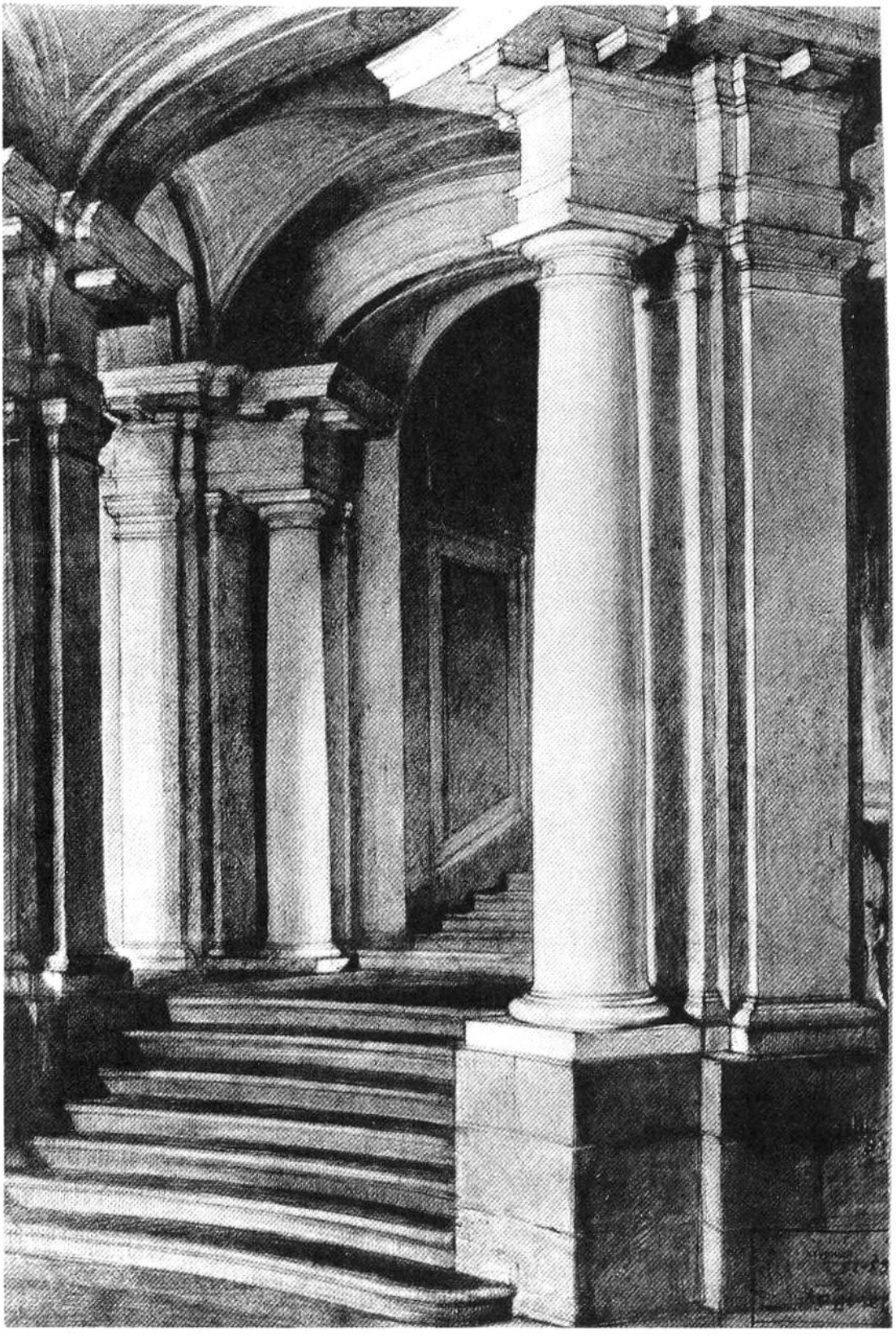
Процесс тонального разбора рекомендуется начинать от темных передних планов к более светлым дальним. Тон вводится постепенно, легко, в светлом диапазоне.

Приступая к разработке архитектурного фрагмента, следует неоднократно уточнять пропорции. Мелкие членения, архитектурные объемы, декоративные детали наносят на плоскости больших объемов не сразу, так как это требует точности, соблюдения ритмического порядка, что на первой стадии носит вспомогательный характер. Процесс моделирования деталей с учетом на них света, теней, рефлексов следует за периодом общего построения. Необходимо учитывать движение ритмов деталей в глубину и в связи с этим изменение тона. Наиболее ясно детали читаются в полутонах, в тени их четкость понижена. Усиление светораздельных границ на круглых формах придает им большую рельефность.

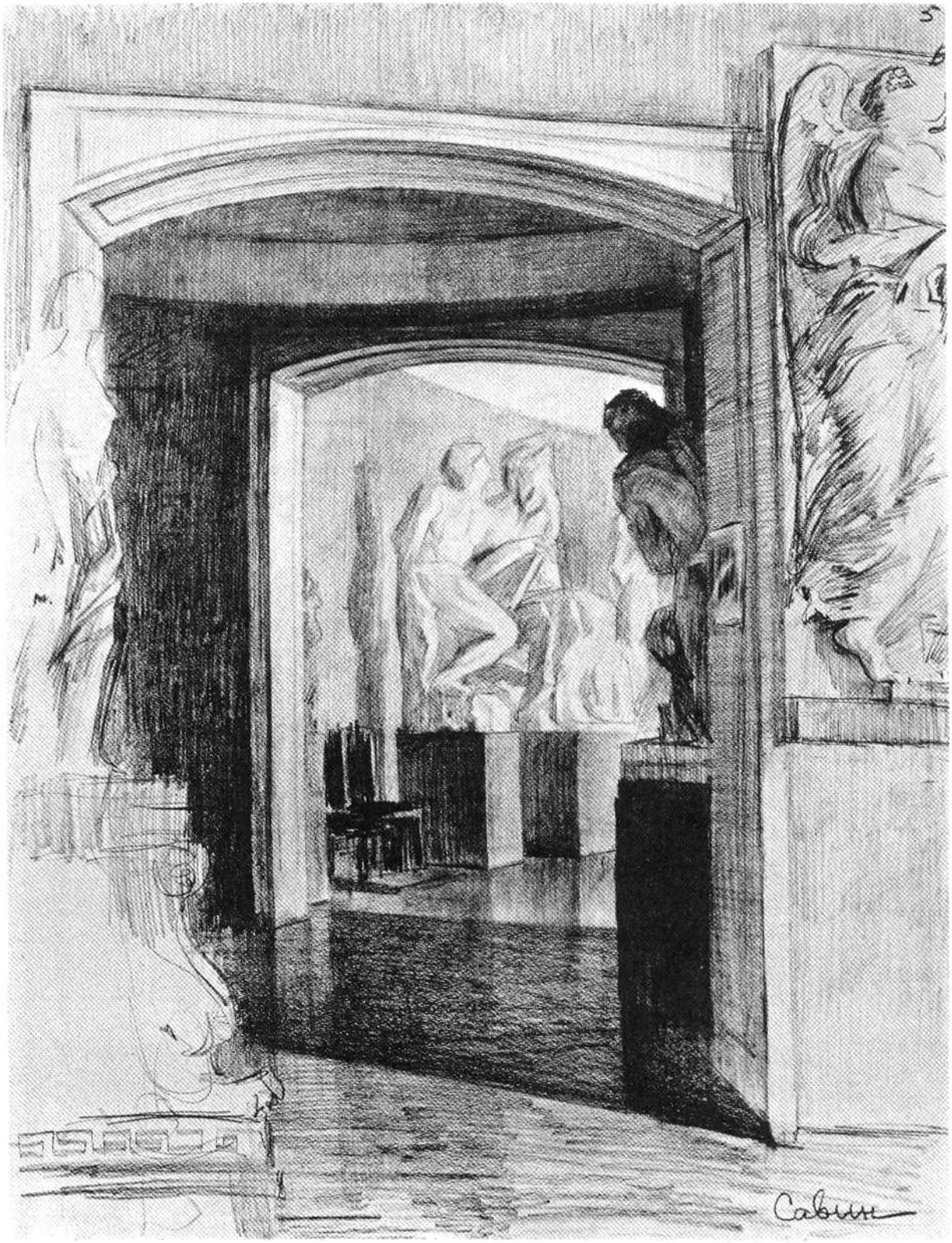
От задания к заданию тематическое содержание интерьера усложняется. Например, студентам дается задание изобразить интерьер со скульптурой, где нужно передать связь скульптурных фигур с архитектурной средой, масштабность ее элементов *(ил. 91, 92, 98)*.

91. Фигура в интерьере. I курс

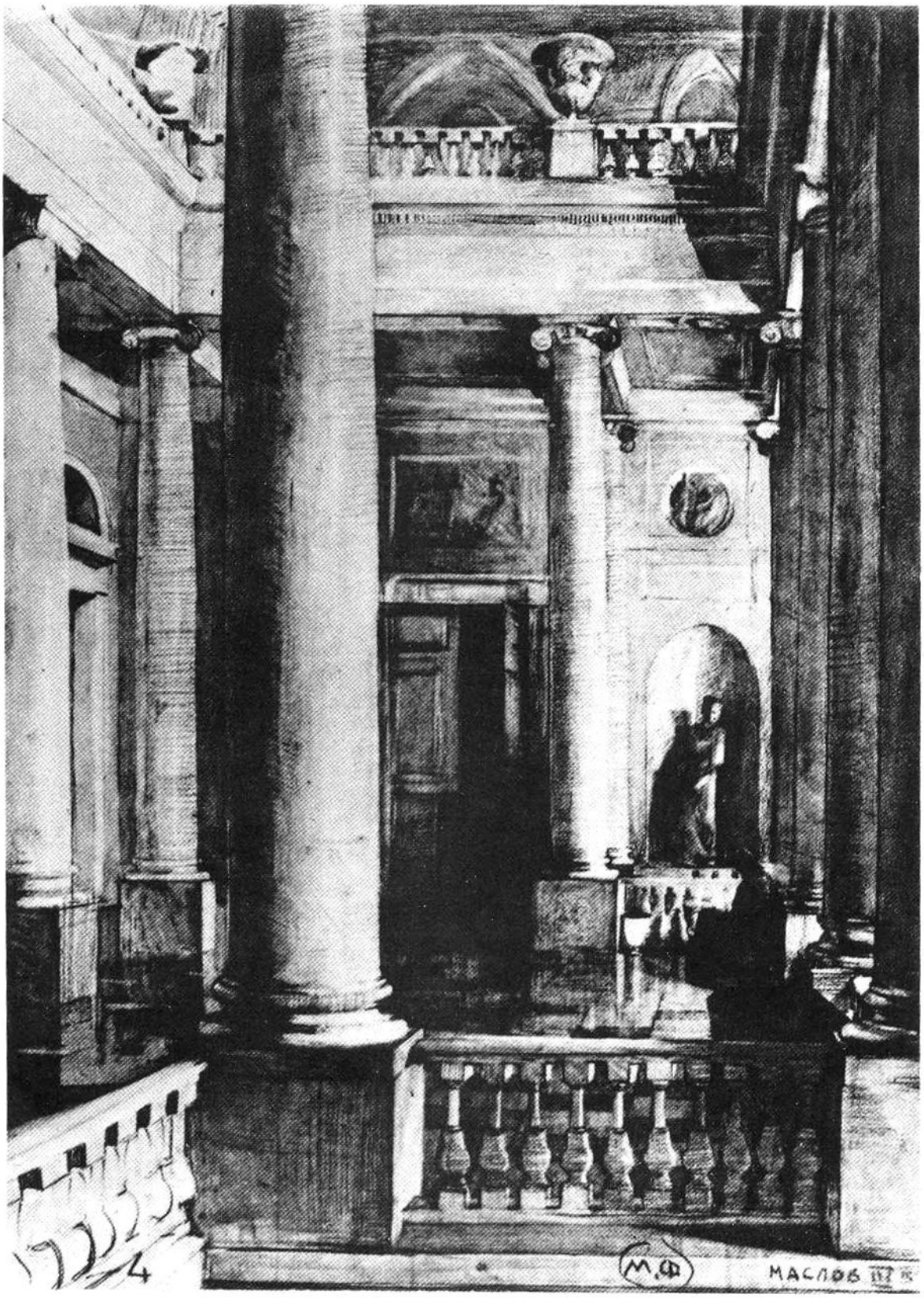
92. Интерьер с фигурой. I курс



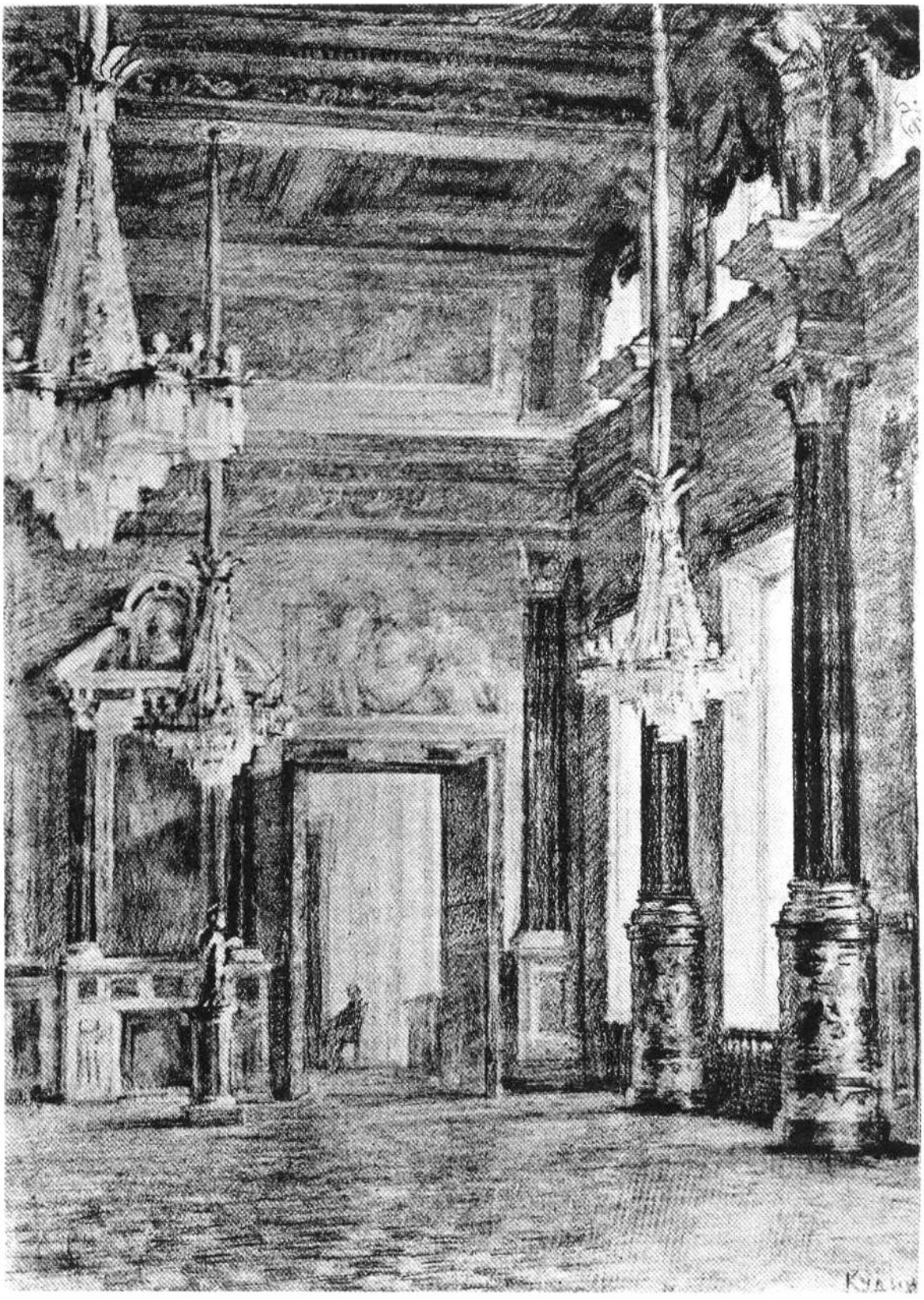
93. Фрагмент интерьера вестибюля Академии художеств



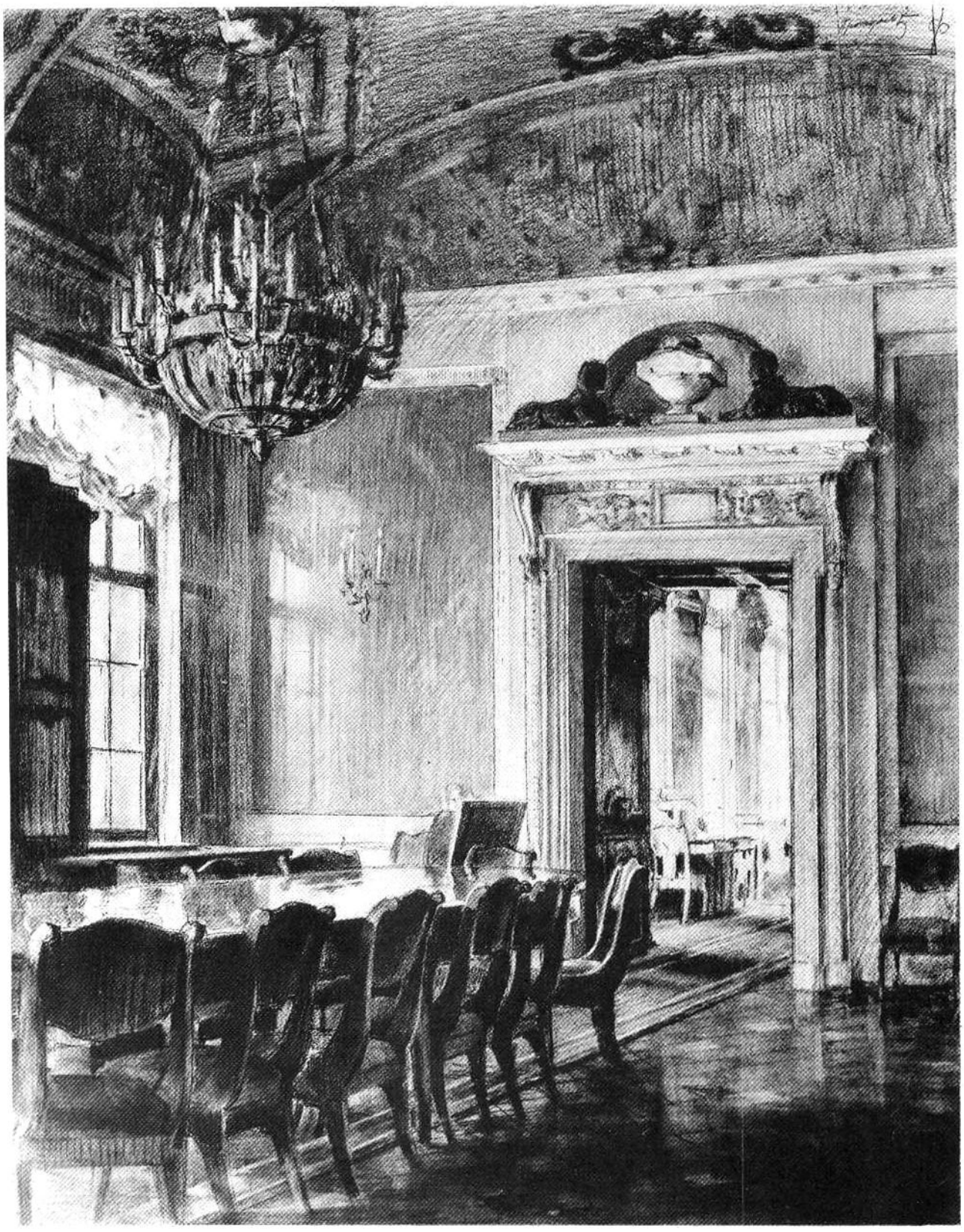

94. Музей слепков Академии художеств




95. Верхний вестибюль здания Академии художеств. III курс



96. Интерьер Зимнего дворца. II курс



97. Интерьер научной библиотеки Академии художеств. III курс

98. Интерьер Зимнего дворца. IV курс (фрагмент)

Переход к сложным многоярусным помещениям интерьеров со сводами требует еще более внимательного отношения художника. Не менее сложно задание в условиях помещения, когда студенты должны изобразить видимое в ракурсе, точка зрения выбирается, например, с площадок и маршей лестниц, соединяющих верхнее помещение с нижним. Отсюда элементы архитектуры, ее художественный образ часто раскрываются наиболее выгодно. Охват такого комплекса труден из-за положения натуры, кроме того, учебный рисунок предусматривает построение, моделирование, обобщение *(ил. 95)*. Времени на такое задание должно быть отведено больше. Освещенность объемов на первых этапах обучения следует выбирать попроще. Источник света в интерьере имеет существенное значение. Для передачи света в рисунке необходима работа тоном. В интерьере возможны сочетания искусственного и дневного освещения. В зависимости от освещения по-разному происходит восприятие архитектурных форм.

Линии, определяющие границы колонн, пилястр, как и направление их осей, должны просматриваться. Пластическая завершенность трактовки таких форм в учебном рисунке обязательна.

Разнообразные сочетания материалов (мрамора, дерева, металла, стекла, тканей), их цвет, фактура поверхности передаются в различных техниках. Тема диктует выбор изобразительных средств. Средства выражения органически связаны с теми задачами, которые поставлены программой. Методика работы, как уже было сказано, остается общей во всех случаях.

Когда рисунок близок к завершению, при необходимости смягчают границы плоскостей различных деталей, протирают резинкой света. Методическая последовательность ведения рисунка сохраняется до конца. Это важно при работе над программными заданиями по изучению человека и в рисовании интерьеров в равной степени.

Широкое художественное видение архитектурной среды приходит с опытом, на старших курсах студенты должны уметь передать обстановку помещения, мебель, включать в рисунки интерьера человеческие фигуры, сохраняя масштабность элементов убранства *(ил. 96, 99—101)*.

В воспитании художника большое значение имеет самостоятельная работа над набросками архитектурных тем: они закрепляют объемно-пространственные представления в сознании и памяти рисующего. Наброски выполняют карандашами, тростниковыми и металлическими перьями, кистью, палочкой, фломастером и т. д. Интерьерные рисунки лучше делать разными материалами: графитным карандашом, карандашом «ретушь», углем, мокрым соусом, черной акварелью, сепией и другими.

Для рисунка интерьера учащимся I—II курсов рекомендуется пользоваться небольшими размерами бумаги (в пределах четверти листа), это наиболее удобный размер при работе вне стен института.

В результате систематической работы студенты овладевают профессиональной грамотой, усваивают последовательность и методику ведения рисунка.

# РИСУНОК ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В ИНТЕРЬЕРЕ

*Человек в интерьере* — сложное задание и поэтому проводится на старших курсах. Оно дает возможность студентам решить ряд дополнительных задач в отличие от предыдущих постановок. Здесь ясно выражена взаимосвязь человека и окружающей среды, ограниченной интерьером.

Важное значение в постановке придается организации пространства за фигурой человека. Интерьер не должен быть перегружен лишними предметами, чтобы они не отвлекали внимание, а помогали выявить главное — позирующую модель. Важно также, как и на чем она будет поставлена, будет ли это пол, подиум, стул. При этом иногда используют антураж, дополняющий или усиливающий образную и смысловую стороны модели.

Можно включать во второй план постановки как дополнение натюрморт, скульптуру, драпировку, мольберт, дверь, окно. Необходимо следить за правильным отношением размера фигуры к интерьеру, чтобы части окружающей среды, входящие в композицию листа, передавали характер данного помещения *(ил. 101)*.

Важный момент вначале — выбор наилучшей точки зрения. Работающий должен видеть не только фигуру, но и за ней часть интерьера *(ил. 99)*. Необходимо соблюсти в работе угол четкого видения, достаточное расстояние от постановки. При рисовании следить за перспективным сокращением подиума, пола, дополняющих постановку предметов.

Правильное освещение постановки имеет большое значение для решения поставленной задачи. Свет должен выявить конструктивную основу модели и часть интерьера, входящую в композицию листа, усилит контрасты в постановке. Важным моментом в организации постановки является выбор модели. Желательна с хорошими пропорциями фигура, в одежде, спокойной по цвету и разной по тону, не перегруженной излишними деталями.

При работе над заданием в мастерской студенты могут сделать предварительный рисунок этой же натуры, обнаженной *(ил. 100)*, а затем в одежде, как это делают в глине скульпторы. Необходимо заострить внимание при построении на тех частях фигуры, которые плотно облегает одежда, плечевой пояс, грудная клетка, таз, колени. Они дают представление о пластической структуре фигуры и являются основой образования складок. В работе возникают неизбежные трудности, поскольку изменяется положение складок одежды. Следует отобрать из них основные, выражающие формы тела человека. Необходимо сравнивать пропорции частей тела со всей формой. Работу нужно вести от общего к частному, подчеркивая характеристику основных масс.

Перед исполнением основного рисунка студенты должны сделать предварительные композиционные эскизы. Руководителю следует объяснить им, с каких мест данная модель наиболее выразительна. В предварительных эскизах учащийся должен передать связь натуры с окружающей средой, масштабность ее элементов. Переход от эскиза к основному листу надо осуществлять легкими линиями основных форм. Во время работы нужно сохранять точку зрения, с которой начали рисовать. Необходимо изучать модель и с других сторон, тогда будут лучше понятны ее формы.

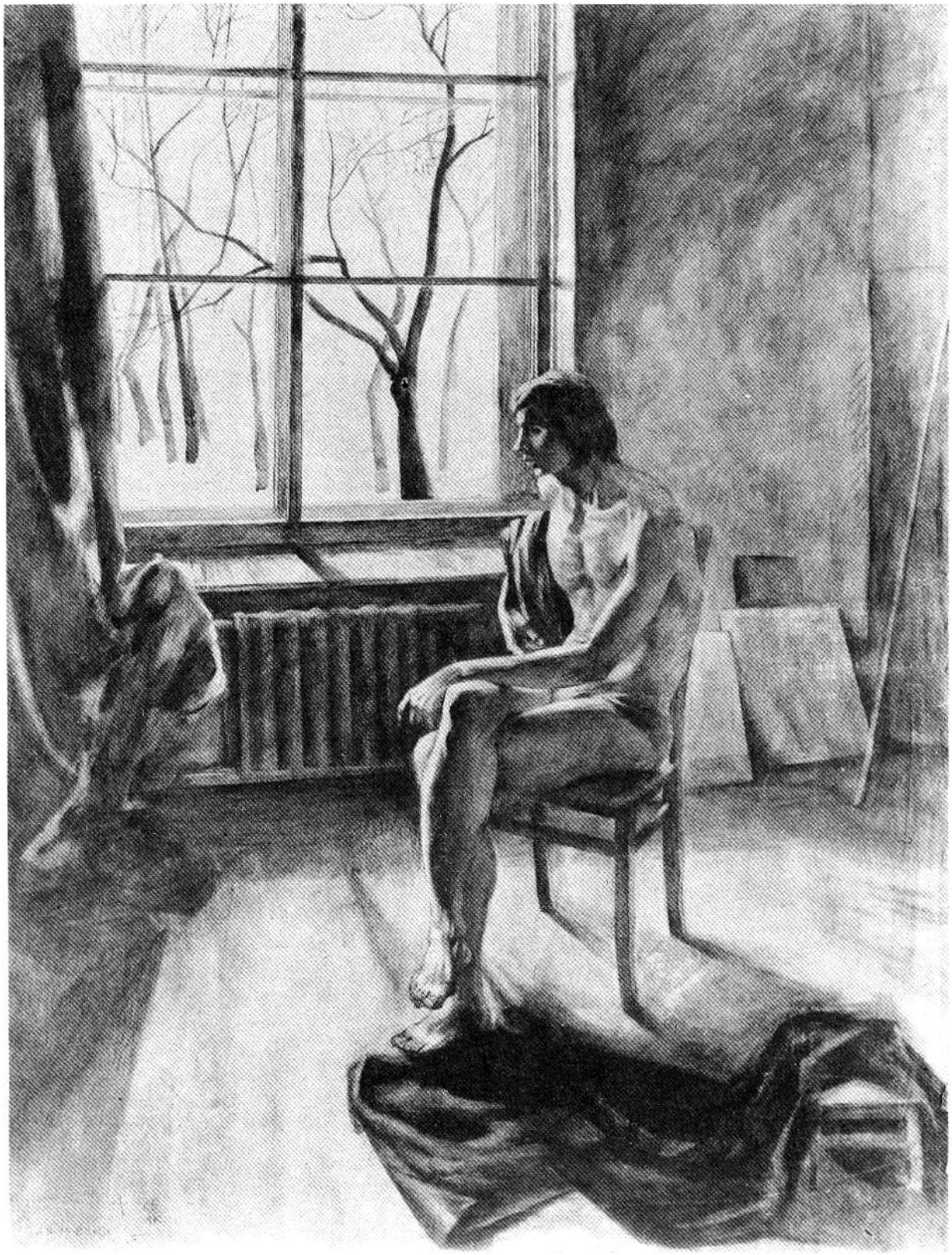
Не надо разделять работу над рисунком на отдельные замкнутые этапы: построение, определение пропорций, моделировка формы, обобщение, в процессе работы они тесно переплетаются.

Для передачи формы в пространстве с помощью света и тени требуется наибольшее количество часов из времени, отведенного на выполнение задания. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение большой формы.

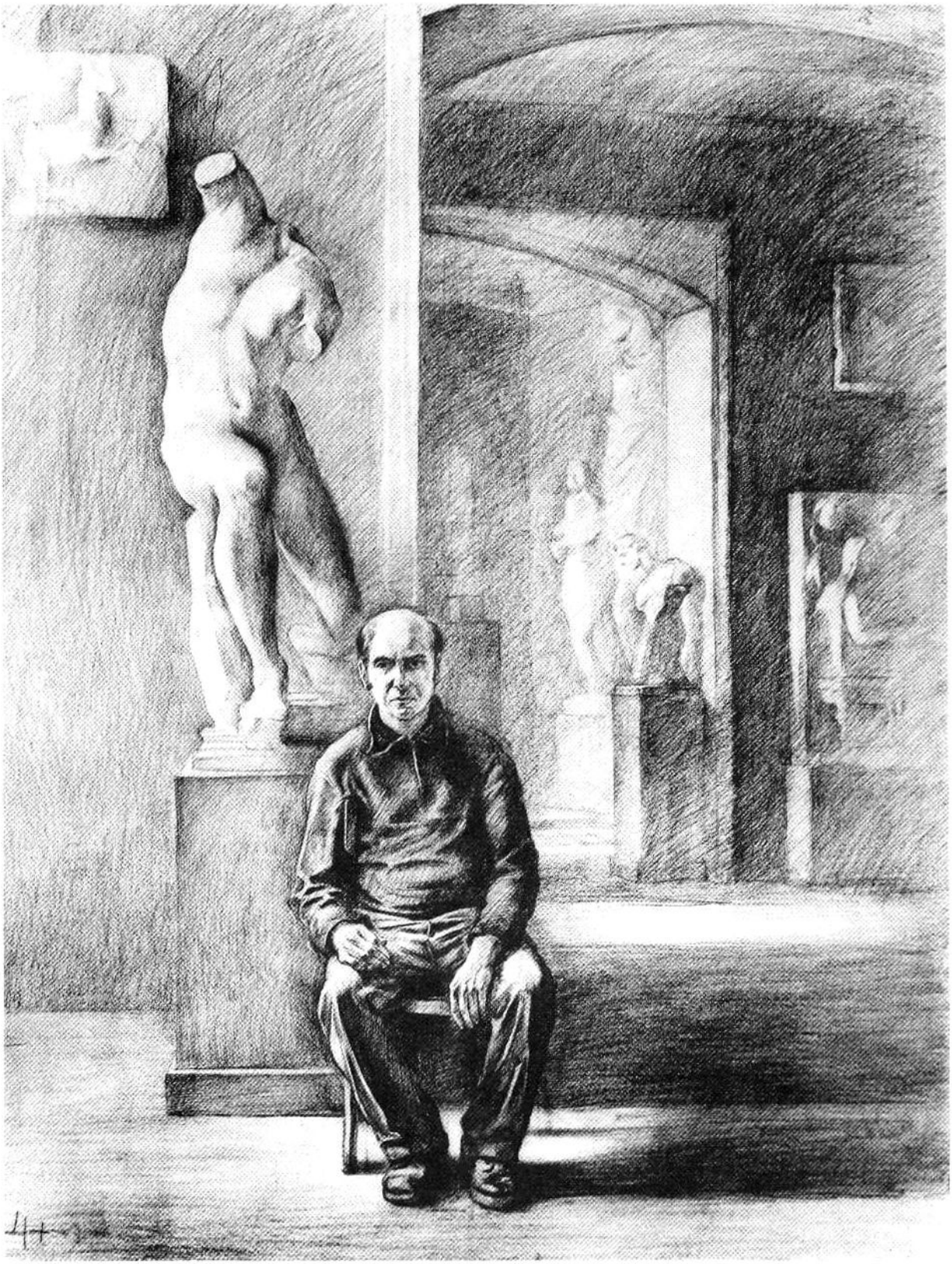
Одним из главных средств общей выразительности рисунка является силуэт. При постановке следует учитывать характер интерьера, который является фоном.

Линия и тон — это два связанных между собой и дополняющих друг друга способа передачи пластической формы. Линия должна подчеркивать важнейшие и наиболее выразительные участки формы. С помощью

99. Сидящая женщина



100. Натурщик



101. В музее слепков

тона передается материальность и пространственная глубина частей формы, но иногда и здесь без линии не обойтись.

Каким бы материалом не выполнялась работа, тени рекомендуется легко наносить сразу же. Для выявления объемности форм большое значение имеет фон. Особенно важно проследить за касанием фона к натуре в световых и теневых местах.

Рисунок может быть выполнен скромными средствами в легкой тональности, необходимо выдерживать ее от самого светлого до самого темного в пределах избранной тоновой гаммы.

Завершающий этап работы требует подчинения отдельных деталей большой форме.

В процессе работы происходит постепенное накопление тона на листе. При уточнении рисунка необходимо применять разнообразие тона как при моделировании фигуры человека, так и фона (интерьера), проследить, чтобы не было пестроты и не вырывались перетемненные поверхности различных предметов.

Удачный рисунок тот, где нет тональной перегруженности отдельных частей, где достигается в меру контрастная проработка собственных падающих теней и рефлексов.

Характер постановки подскажет, какой материал целесообразно выбрать для исполнения этого задания. Может быть использован уголь, графитный карандаш, мокрый соус, черная акварель, сепия. Возможно сочетание материалов: уголь — ретушь, акварель — тушь. Техника исполнения может быть разной — растушевка, штриховой рисунок, рисунок пером и другие. Иногда целесообразно тонировать поверхность бумаги.

# РИСУНОК В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ МАСТЕРСКОЙ

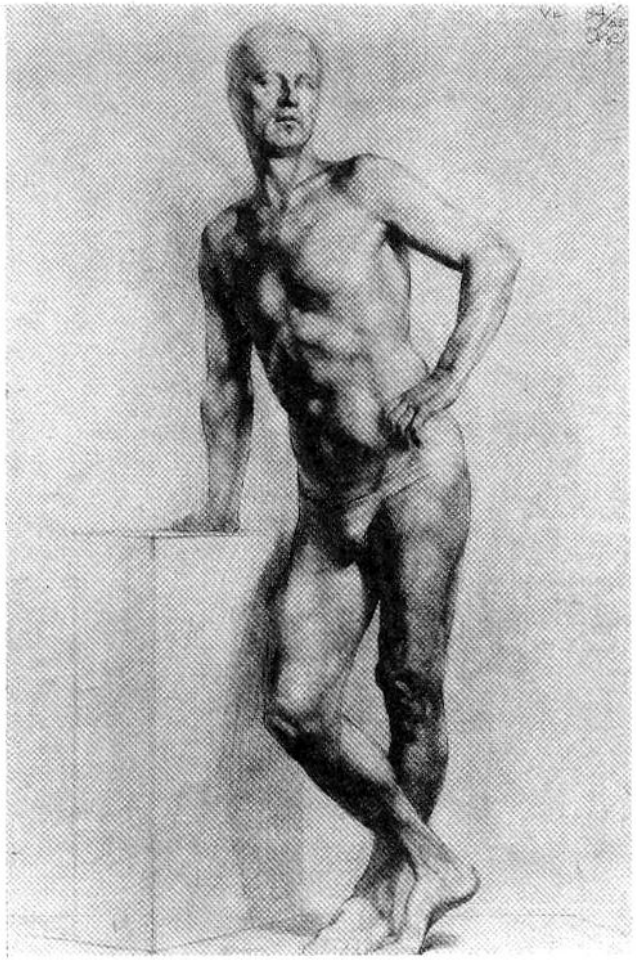
В программе по рисунку заложены принципы, задачи и этапы развития, основанные на лучших традициях мирового и русского искусства. В этом смысле учебный рисунок в монументальной мастерской — один из примеров такого развития. Задания от курса к курсу усложняются, в каждом из них ставятся определенные цели, задачи, основанные на единых требованиях программы. Решая их под руководством педагога, учащийся наиболее ясно подходит к познанию закономерностей пластики формы.

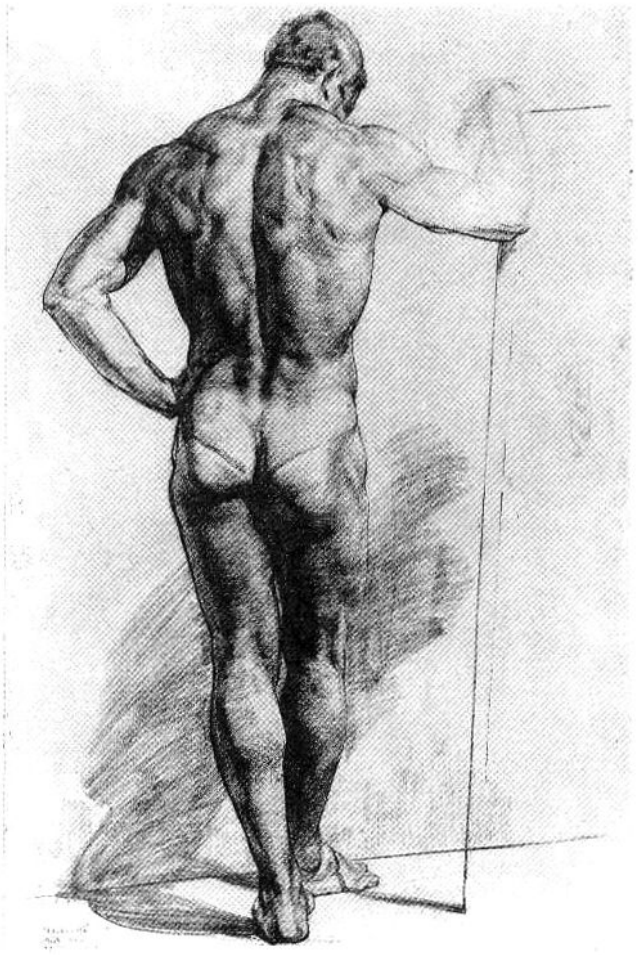
В процессе рисования живой модели перед учащимися ставятся задачи выявления ясного конструктивного начала в постановке, ее изобразительной осязаемости. Все задания, начиная с первого года пребывания в монументальной мастерской, развиваются от простого к сложному. На III курсе, начиная с портрета, в котором решаются композиционные задачи и ведутся поиски образного начала, работа идет с учетом особенностей, о которых сказано выше.

В работе над рисунком обнаженной фигуры, в трактовке формы и выявлении характера пластики данной постановки уделяется большое внимание не только изучению тела, но и способу изображения *(ил. 102, 103, 105)*.

Проводится и дополнительное задание, непосредственно связанное с особенностями рисунка под живопись. Сюда входит рисунок с натуры стоящей обнаженной фигуры на бумаге размером не более 50 см по большей стороне. После завершения работы над рисунком с натуры приступают к его увеличению. Затем рисунок переводится на кальку и по клеткам увеличивается до требуемых заданием размеров *(ил. 110)*. Такой способ работы приносит большую пользу в процессе обучения рисунку, он необходим при выполнении монументальных композиций. В этом задании выявляются все недостатки в работе над небольшим предварительным рисунком, мобилизуя учащихся в дальнейшем внимательней изучать, анализировать взаимосвязь форм и пластики конкретных движений. Как правило, в этих заданиях используются мягкие материалы — уголь, сангина, соус, так же выполняется в дальнейшем и картон к диплому. Подготовительными заданиями, подводящими учащегося к дипломной работе, являются небольшие фрагменты курсовых эскизов в каждом полугодии с включением картона, выполненного в рисунке. Работа над учебным рисунком, копиями старых мастеров и картонами к фрагментам учебных работ по композиции формирует у учащихся профессиональный подход к решению задач монументального искусства. В мастерской ведется серьезная работа над изучением наследия старых мастеров, копирование с их работ, выполнение фрагмента произведения (в технике фрески, мозаики и др.) какого-либо художника со всеми этапами ведения этой работы, одним из которых является подготовительный рисунок. Прекрасными образцами для копирования служат фрески Киева, Чернигова, Новгорода, Пскова, Ферапонтова монастыря, Владимира, Суздаля и др.

Заключительный этап в обучении — диплом. Стадии работы над ним: построение перспектив интерьера или объекта в природе, эскизы к предполагаемым композициям в технике мозаики, фрески, энкаустики, керамики, витража; в зависимости от задач конкретного объекта вместе с руководителем мастерской определяется выбор материала и техники исполнения. Далее представляется картон фрагмента диплома в натуральную величину в рисунке и цвете. Большое значение имеет качество работы над подготовительными рисунками. В них последовательно прослеживаются характер движений, поворотов, ракурсов фигур с анализом складок одежды в этих движениях *(ил. 104, 107, 109)*. Так как это произведения большого размера, следующий этап — увеличение фрагмента эскиза до требуемых размеров. Продолжается прорисовка изображения до определенной законченности обобщения формы. Таким образом, рисунок в картоне доводится до полной завершенности всех его деталей: как фигур, так и других элементов композиции *(ил. 106)*. В дальнейшем с картона снимают кальку и с нее изображение переводят



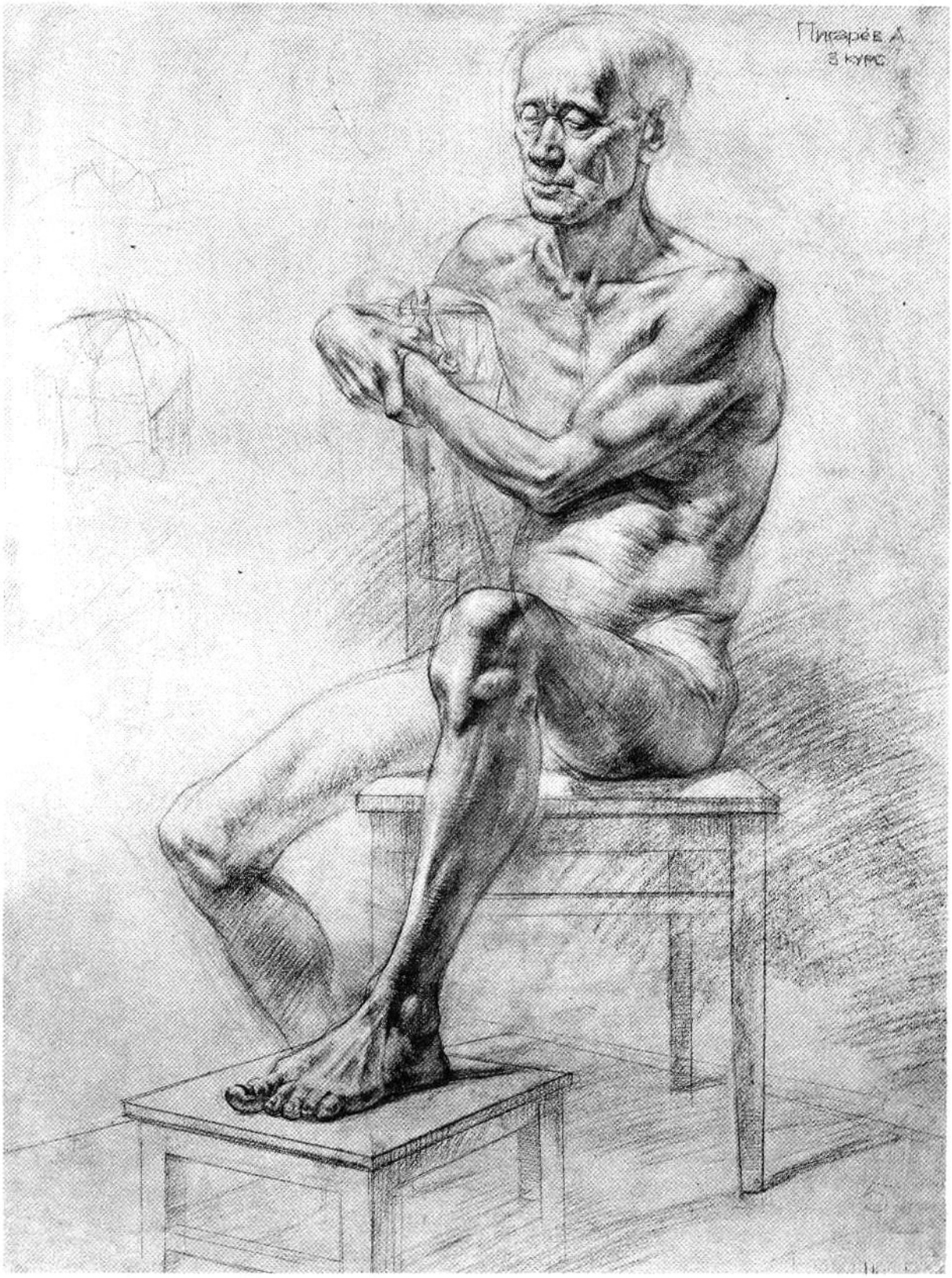


102. Обнаженная модель

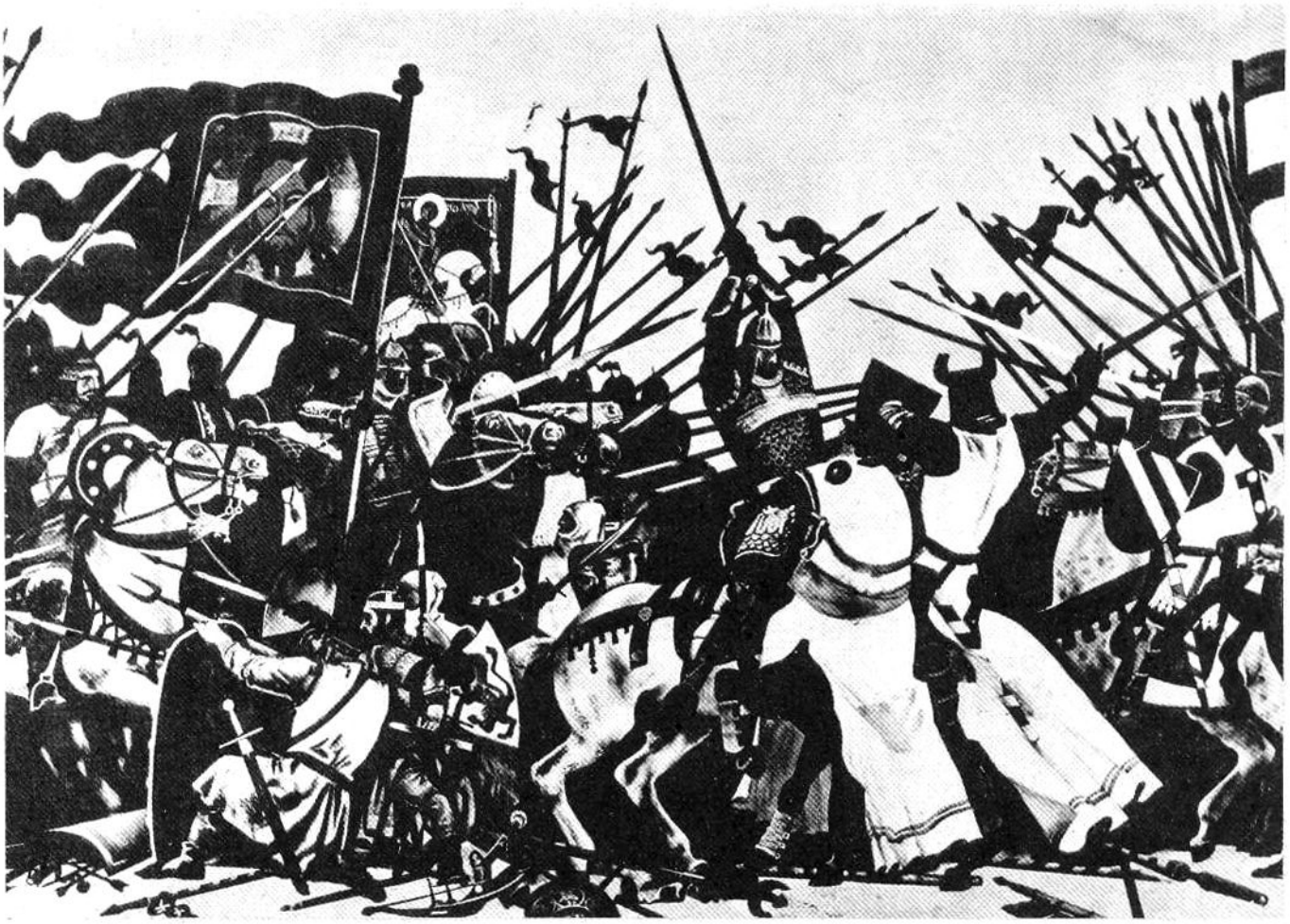
103. Обнаженная модель

на подготовленную поверхность для работы цветом. Но и тогда рисунок остается ведущим началом в создании художественного произведения. В этой связи хочется упомянуть мастеров такого способа ведения работы, как Гвидо Рени, Тинторетто, создавших крупномасштабные произведения. Мы видим, как ярко проявился талант выдающихся художников в этой области рисунка в Италии и других странах во времена средневековья, Возрождения. Вспомним Мазаччо, Боттичелли, Рафаэля, Леонардо да Винчи и других; в русском искусстве таких, как Феофан Грек, Рублев, Дионисий, которые до сих пор пленяют нас своим искусством.

104. Рисунок к картону

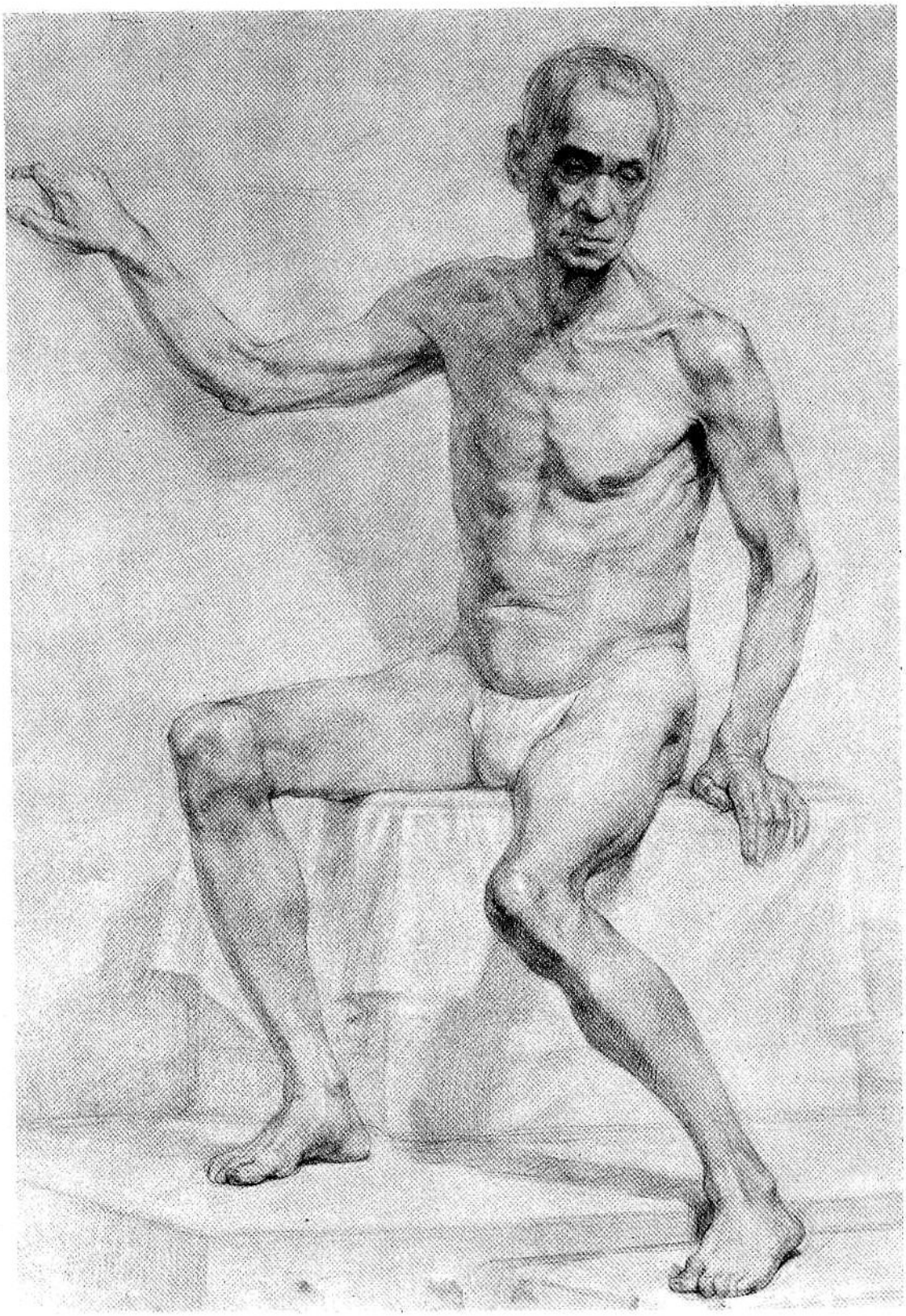



105. Сидящая модель



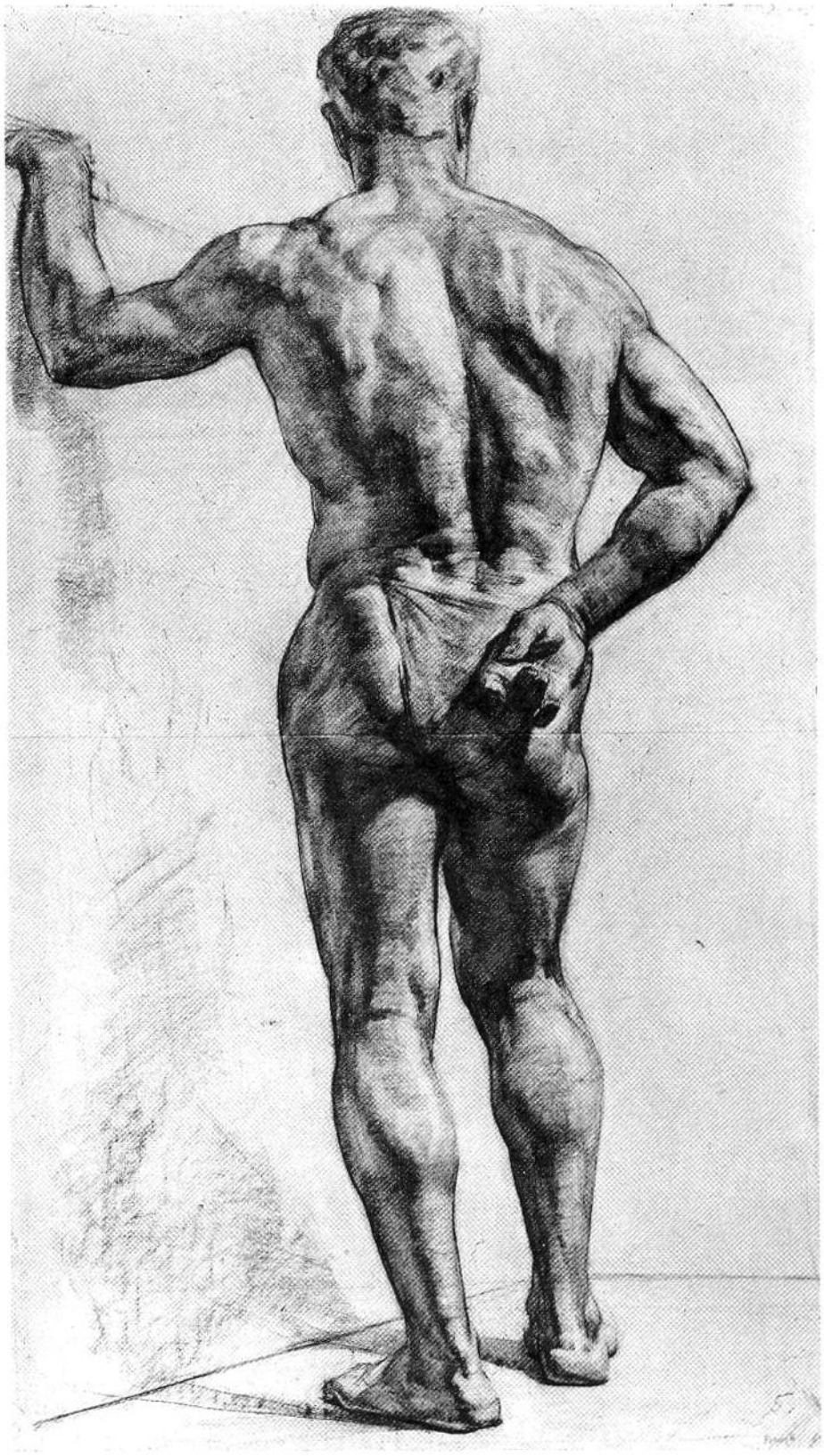
106. Фрагмент картона

107. Рисунок к картону



108. Сидящая фигура

109. Рисунок к диплому



110. Натурщик со спины

# РИСУНОК НА ХОЛСТЕ ПОД ЖИВОПИСЬ

Подготовительный рисунок под живопись должен в основном удовлетворять тем же требованиям, которые предъявляются к реалистическому рисунку вообще. Рисунок на холсте закладывает конструктивные основы будущей работы над этюдом в цвете. В значительной степени от того, насколько серьезно решены эти основы, будет зависеть начальный этап выполнения этюда в живописи.

Уголь и карандаш *ретушь* — основные материалы подготовительного рисунка, так как холст относительно грубая поверхность. Рисование углем отличается значительной подвижностью в сравнении с другими материалами. Это удобный пластичный материал, дающий возможность широко использовать его качества: от проведения тонкой линии до прокладки тона углем, приложив его к бумаге плашмя. Кроме того, уголь позволяет в ходе работы на холсте производить исправления в рисунке, ослабляя мягкой булкой (а не резинкой) темные места, подлежащие исправлению, а также моделировать форму светотенью.

Предварительный рисунок может выполняться также и кистью. Но из-за определенных технических трудностей, связанных с быстрым высыханием краски, затрудняющим внесение поправок, этот способ может быть рекомендован студентам наиболее подготовленным. Возможна предварительная протирка поверхности небольшого холста тонким слоем льняного масла, препятствующего быстрому высыханию краски. Однако и в этом случае обязательно выполнение задач, которые ставятся в процессе подготовительного рисунка углем.

Приступая к заданию, например портрету, необходимо сделать предварительный короткий рисунок небольшого размера, в котором определяется формат будущего холста и композиционное размещение в нем изображения. Композиция должна наиболее четко выражать содержание изображаемого. В предварительных рисунках намечаются характер пропорций и движение портретируемого.

Необходимо добиваться того, чтобы этот этап характеризовался строгостью и точностью, так как работа, выполненная приблизительно и небрежно, становится бесцельной. Из сделанных предварительных рисунков небольшого размера, позволяющих целиком охватить глазом все изображение, отбирают тот, который наилучшим образом отвечает задачам, перечисленным выше. Предварительное композиционное решение становится основой рисунка углем на холсте.

Можно считать допустимым перенос на холст небольшого предварительного композиционного рисунка различными способами, так же как и выполнение предварительного рисунка на бумаге (картон в размер будущего изображения с последующим переводом его на холст), хотя, очевидно, при этом впоследствии ощущается скованность, которую необходимо преодолеть, активно трактуя форму.

Следующий этап работы — непосредственно на холсте с натуры. При этом необходимо решить основные задачи: точно определить пропорции и характер изображаемого в рисунке, проработать основные детали, которые являются частью большой формы, и при обобщении найти пластическую взаимосвязь отдельных форм натуры.

Основное средство выявления формы в пространстве при выполнении рисунка на холсте — это линия. Уголь, как уже говорилось выше, — материал широкого диапазона. Различная толщина линии помогает строить изображение в глубину, выявляя главное.

Рисунок должен выполняться таким образом, чтобы передать реально существующую освещенность натуры, то есть он должен строиться на светотени. При этом не следует злоупотреблять детализацией формы *(ил. 111, 112)*, так как студент, приступая к живописи, будет чувствовать себя связанным, что может привести его к робкому раскрашиванию рисунка.

Решение рисунка должно быть сдержанным и лаконичным. Нельзя перегружать его тоном, так как в этом случае теряется светосила холста, белая поверхность которого необходима и может быть использована для решения последующей задачи в живописи.

111. Рисунок на холсте. IV курс

112. Рисунок на холсте

Практика работы студентов дает немало примеров небрежного выполнения рисунка на холсте. Часто рисунок выражает одинаково равнодушное отношение как к изображению головы модели (если это портрет), так и к второстепенным формам.

Следует всячески направлять внимание учащегося уже при выполнении рисунка на холсте на целенаправленное, осмысленное видение натуры и соответственное ему активное изображение увиденного. «Не начинайте никогда писать, не прорисовав все отлично»[1],— советовал П. Чистяков.

Готовый рисунок на холсте при необходимости фиксируют, если это уголь, или дают просохнуть, если это краски, а иногда предпочитают писать по сырому изображению. Как один из способов закрепления можно рекомендовать обведение рисунка тушью с помощью тонкой кисти с последующим полным освобождением холста от слоя угля. Если рисунок выполняется на клеевом грунте, возможно фиксирование его водой с помощью пульверизатора или специальным лаком-фиксативом. Фиксирование рисунка диктуется тем, что в процессе работы над этюдом может появиться необходимость вернуться к рисунку с целью его уточнения.

История изобразительного искусства свидетельствует о серьезном отношении к этому этапу работы выдающихся мастеров. Однако, поскольку весь предварительный процесс на холсте впоследствии скрывается под красочным слоем, дать иллюстрации из практики мастеров трудно. С этой точки зрения представляет интерес дипломная работа И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира», в правом нижнем углу сохранился начальный фиксированный рисунок углем, едва покрытый тонким слоем прозрачной краски. В этом произведении натюрморт и часть пола даже в таком начальном изображении органически сочетаются с решением колорита, определяющим живописный строй картины.

В практике мастеров рисунок на холсте в процессе поиска выразительности образа нередко приобретает качество завершенности и становится самостоятельным произведением, в какой-то мере удовлетворяя автора. Подтверждение этого — портрет Элеоноры Дузе, выполненный Репиным углем на холсте, а также угольный рисунок в рост с изображением Шаляпина, сделанный Серовым. Показательны рисунки Серова, предшествующие созданию портрета О. К. Орловой, а также рисунок на холсте к неоконченному портрету П. И. Щербатовой (работа была прервана внезапной смертью художника).

Эти произведения дают ясное представление о последовательности работы мастеров, в них отчетливо виден замысел художника. Многочисленные аксессуары в работах мастеров всегда подчинены основному тональному и линейному строю рисунка портретируемых.

Художник И. Грабарь, вспоминая о творческом методе В. Серова, пишет: «... начинаются поиски композиций в альбоме, и только тогда Серов приступает к рисованию с натуры. Пока это только наброски на бумаге или картоне. Когда все определено и решено в композиционном отношении, начинается рисование углем на самом холсте. Чаще всего оно ограничивается только общим очерком фигуры, задерживаясь лишь на голове. Она требует длительного времени...»[2].

---

[1] П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 397.

[2] *Грабарь И.* Э. Валентин Александрович Серов. М., 1965. С. 307.

# РИСОВАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ В ПЕЙЗАЖЕ

В программе по рисунку наряду с систематическим изучением в классе живой натуры большое внимание уделяется исполнению заданий по архитектуре в пейзаже.

Чтобы научиться рисовать и понимать архитектуру, необходимо совершенствовать профессиональное мастерство, развивать объемно-пространственное мышление, изучать законы архитектуры и ее историю.

Программные требования, предъявляемые к рисованию архитектуры в пейзаже, такие же, как к выполнению всех других учебных работ с натуры.

Объектами наиболее интересными, полезными для изучения и решения заданий по экстерьеру следует считать памятники классической архитектуры, сооружения дворцового типа, пейзажи с садово-парковой архитектурой, жилые, общественные здания, промышленные и другие объекты.

Для лучшей передачи художественного облика всякого сооружения следует составить правильное представление о его плане (по наружным объемам).

В классических памятниках доминирует образное начало; архитектурные формы отличаются художественной простотой. Их внешние объемы соответствуют внутренней планировке, у них выразительный, запоминающийся силуэт.

При выборе объектов архитектуры в пейзаже можно рисовать здание целиком или его часть — фрагмент *(ил. 118, 119)*. Важно только, чтобы они просматривались наилучшим образом. При этом необходимо соблюдать нормальное расстояние от натуры до исполнителя. На таком расстоянии избранный объект виден целиком, а угол зрения наиболее благоприятен. Вблизи из-за широкого угла охвата сооружение видно в чрезмерном перспективном сокращении, что затрудняет правильное изображение его на плоскости.

Работа начинается с размещения изображения на листе, формат которого определился предварительным эскизом. Для уточнения границ экстерьера можно воспользоваться рамкой видоискателя, сделанного из бумаги. При помощи его легко установить линию пересечения картинной и предметной плоскостей. При компоновке объекта его основание следует рисовать выше нижнего края листа с тем, чтобы свободное место внизу послужило введением в композицию. Здесь можно изобразить землю, расположенные на ней предметы, ближайшие из которых надо брать фрагментарно.

Наметив общие габариты объекта, соотношение земли и неба, обозначают линию горизонта или имеют ее в виду. Иногда одновременно с первоначальной разметкой рисунка намечают светотеневые отношения. Однако надо помнить, что света и тени нельзя брать произвольно, их нужно в рисунке сначала найти, то есть построить.

Чтобы передать объем видимого объекта, необходимо вертикальные и горизонтальные плоскости его изобразить в перспективном сокращении. При этом первостепенное значение в рисунке будут иметь пропорции, для выражения характера натуры их надо брать возможно точнее. Уже в начальной стадии работы студент убеждается в том, что именно пропорции определяют в архитектурном памятнике образное начало и придают ему красоту. Фрагмент, на котором сосредоточивается основное внимание в изображении, служит композиционным центром рисунка, остальное — дополнение к нему. Рисунок моделируется так, чтобы направить взгляд зрителя на этот центр.

Правильное построение ракурсных положений, тщательная прорисовка отдельных элементов — обязательное условие длительного рисунка. Если в рисунке архитектуры в пейзаже это не достигнуто, необходимо вернуться к проверке пропорций и построению. На всех этапах ведения рисунка необходима проверка ранее взятых пропорций и тональных отношений. Рисунок, контролируемый с этих позиций, приобретает большую убедительность.

Намеченные части архитектурного памятника в рисунке образуют планы, различные по тону. Степень насыщенности первого из них

113. Архитектура в пейзаже
Короткий рисунок. I курс

должна быть достаточно плотной, что дает возможность тоньше промоделировать остальные *(ил. 121, 125)*. Однако первый план может быть светлым с хорошо просматривающимися объемами, четко видными границами падающих теней, рефлексами. Если все это хорошо передать, то прорисовать более удаленные части уже несложно. В процессе изображения основных масс — антуража, земли, неба — происходит распределение больших светлых и темных пятен. Чтобы не разбивать их единства, небольшие детали уточняют позже, когда основные отношения уже взяты.

Нередко архитектура усложнена обилием декоративных элементов: каменными, гипсовыми орнаментами, настенной росписью, мраморными и бронзовыми скульптурами. Такие дополнения к архитектуре, входя в рисунок, не должны нарушать его единства. Такой рисунок развивает способность работать от общего к частному, способствуя умению цельно видеть, понимать сущность деталей, определять их значение в большой форме. Надо помнить, что излишняя увлеченность деталировкой, деко-

114. Длительный рисунок
архитектуры в пейзаже. 1 курс

ративностью мешает видеть в натуре логическую связь и закономерность построения архитектурной формы.

В композиции *Архитектура в пейзаже* деталями могут быть деревья, различные виды транспорта, фигуры людей. Основным мерилом пропорций архитектуры во время работы с натуры служит фигура человека, обогащающая экстерьер, придающая ему масштабность и сообщающая реальность обстановке. Как и все остальное, она должна быть подчинена гармонии целого.

Следует помнить, что силуэты, образуемые выступами архитектурных частей, скульптурой, могут быть темными или светлыми по отношению к фону в зависимости от освещения. Светотеневые колебания, верно переданные в рисунке, создают нужную контрастность и пространственное ощущение формы *(ил. 126)*. Построение света, теней должно быть логичным, это надо учитывать, изображая основные объемы здания, передавая общий ритм оконных, дверных проемов дома, а также колонн, скульптуры и декора. Закономерности освещения можно освоить, фиксируя границы падающих теней, работая в одни и те же часы. Точный абрис падающих теней в освещении контражур также должен быть построен. Рисуя, следует учитывать окраску здания, так как от степени интенсивности цвета зависит насыщенность его силуэта. Тоновое различие отдельных архитектурных частей, окрашенных в различные цвета, в рисунке также имеет существенное значение.

115. Архитектурный мотив. I курс

116. Архитектура в пейзаже. Короткий рисунок. II курс

117. Архитектура в пейзаже. Малые формы. II курс

Чем ближе здание к зрителю, тем его светотеневые и цветовые градации резче. В солнечный день они просматриваются детально, в туман, ранние или вечерние часы — более общо.

В пейзажных далях четкость сооружения, его силуэт теряются, свет и тени сливаются в один тон. В таком рисунке следует выделять только главное. При этом важно найти тональную связь неба с предметами первого и последнего планов, уловить разницу в насыщенности тона неба у горизонта и наиболее высоких изображаемых частей небесного свода *(ил. 117)*.

Основными изобразительными средствами лепки формы служат линия, пятно, тон. В работе ими пользуются поочередно или одновременно. Линией обозначают границы предмета в касаниях со средой, пятном решают декоративные задачи рисунка, тоном моделируют форму, объединяют детали и весь рисунок в целом. Но такое разделение надо считать чисто условным, так как рисование с натуры — единый творческий процесс, и средства изобразительного языка в нем взаимосвязаны.

Форма и величина предметов зрительно изменяются не только в зависимости от расстояния, но и от положения, в котором мы их видим. Правдиво выразить это на плоскости листа поможет знание законов перспективы, дающей возможность изобразить предмет так, как его воспринимает глаз. Зная правила перспективного построения масштабов, криволинейных поверхностей, нетрудно проверить в рисунке соотношение взятых величин, нарисовать круглое окно, арку или другие части с закругленными очертаниями. Владея правилами построения восходящих и нисходящих плоскостей, можно вернее передать рельеф поверхности земли, крутизну подъема берега, спуск к воде, мост, причал, набережную и т. п., а степень насыщенности планов передавать с учетом влияния на них слоя воздуха, то есть воздушной перспективы.

В вечернее и ночное время, когда уменьшается яркость освещения объемов, земли, исчезают очертания предметов по мере удаления их от источников света, действуют законы световой перспективы.

В рисунке не применяются методы перспективных построений луча, сетки, теней, но знание этих основ помогает грамотно передать увиденное. Рисунок экстерьера — не чертеж, и сводить его только к перспективному построению не следует. Но контролировать изображение с натуры требованиями законов перспективы, как уже об этом было сказано, обязательно *(ил. 118)*.

В процессе рисования внимание учащегося должно быть также обращено на связь сооружений с окружающим пейзажем: архитектура и природа дополняют друг друга. Хорошо спланированное строительство на участке лесного, горного или прибрежного пейзажа рационально преобразует его. Однако возможно и изменение архитектурной формы под влиянием природных условий, например, из-за сложного рельефа местности, лесных зарослей, камней, воды и т. д. При рисовании они станут неотделимыми элементами композиции экстерьера. Тесную связь архитектуры с природой можно наблюдать, рисуя ландшафтные и дворцовые парки *(ил. 127)*. Это единство достигнуто благодаря планировке зодчих, предусмотревших малые формы, фонтаны, скульптуру, мемориальные павильоны, беседки, пропилеи, открытые концертные залы в благоустроенных местах.

Выполняя зарисовки экстерьеров, учащийся имеет возможность изучать архитектурный стиль, ордерные системы, знакомиться с индивидуальными почерками их создателей. В работе над экстерьером необходимо уметь передавать различные материалы, фактуру камня, бетона, дерева, при этом следует учитывать способность полированных поверхностей стекла, полированного гранита, металла к отражению.

В рисунках учащиеся по-своему стремятся наиболее естественно передать материал *(ил. 125)*.

Различия в рисунках с одного объекта во многом зависят от опыта исполнителя, проявлений индивидуального ощущения натуры и других обстоятельств. Технические приемы изображения неодинаковы для всех; рисунок ведется в штриховой манере, в растушевку или комбинируется

118. Фрагмент Зимнего дворца. II курс

119. Архитектура в пейзаже. II курс

120. Архитектура в пейзаже
Короткий рисунок. III курс.

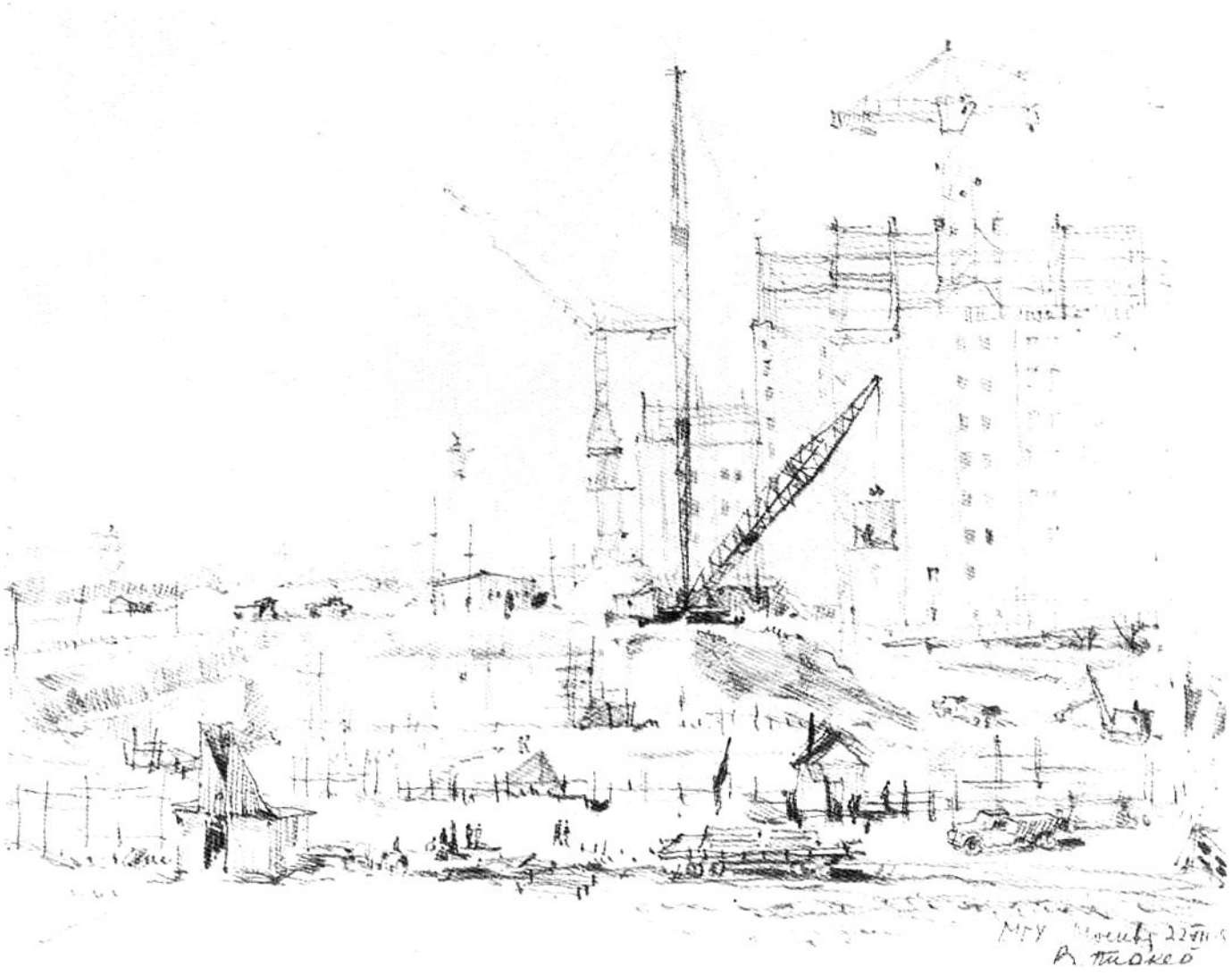
то и другое. К этому следует добавить, что штрих кладется по изгибам изображаемых плоскостей, то есть по форме. При этом не следует излишне чернить рисунок, искусственно усиливать контрасты, обводить проволочной линией контуры. Это портит рисунок, тем более что такой линии в натуре вовсе не существует. На завершающем этапе рисунок следует привести к целостному состоянию, или, как принято говорить, обобщению.

Ознакомив студентов на практике с основными программными положениями, методической последовательностью ведения рисунка, необходимо кратко остановиться на характеристике заданий по архитектуре в пейзаже, связанных с выбором более сложных объектов. В программе по рисунку предусматривается изображение архитектурных ансамблей, панорам, строительных и промышленных объектов, а также городских пейзажей. Эти задания усложняются требованиями выразительной композиции, четкого построения формы, выражения в рисунке глубокого пространства и передачи состояния природы. Большое внимание при этом уделяется соотношению сооружений и окружающей среды.

Использование различных материалов, применение технических приемов рисования на старших курсах не ограничивается. Усложнение задач учебных программ обязывает учащегося непрерывно повышать требования к себе, осваивать техники рисунка и материалы.

121. Планы изображения архитектуры в пейзаже. III курс

122. Архитектура в пейзаже. III курс



123. Набросок. V курс

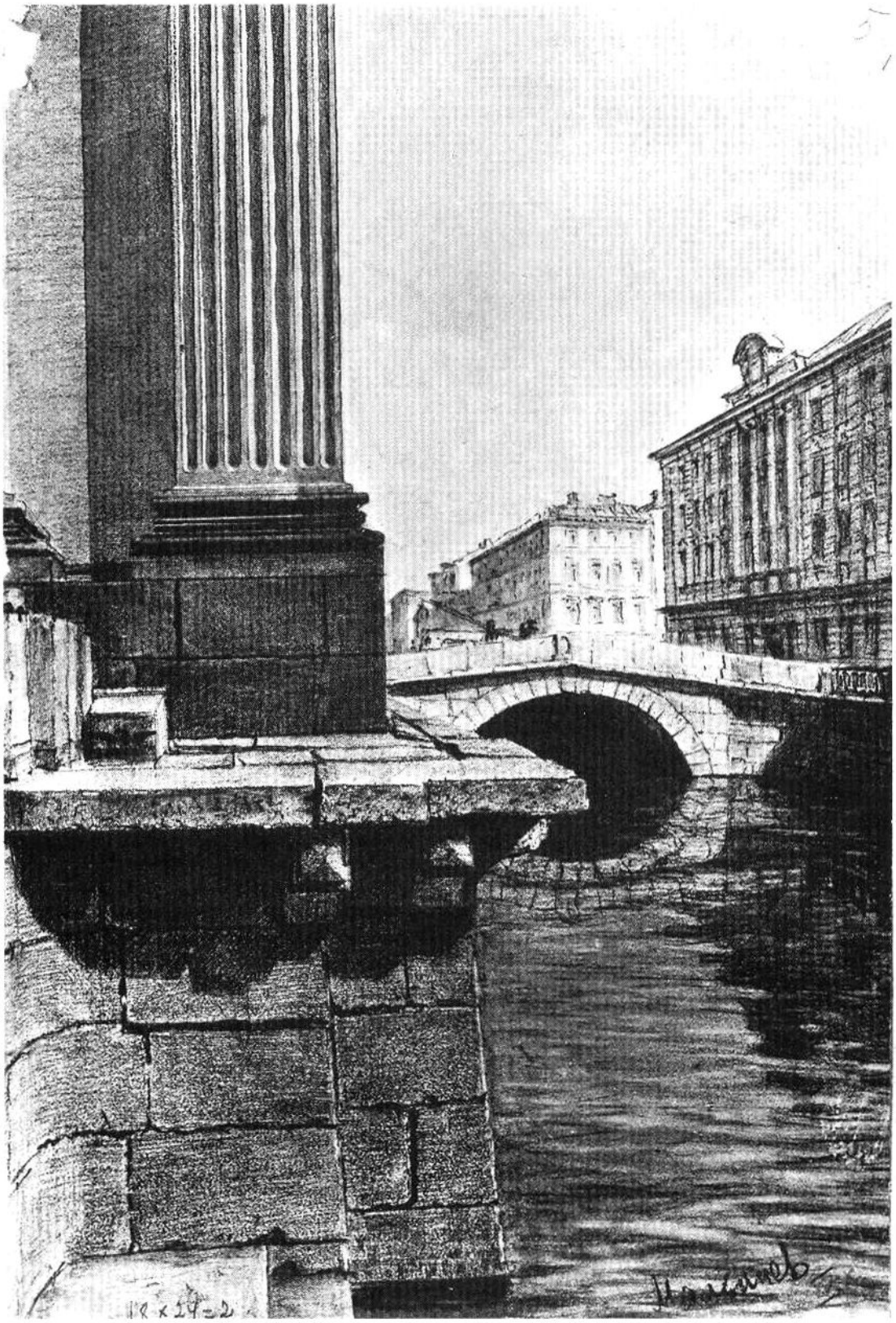
Задания по решению композиции архитектуры в пейзаже следует проводить только на старших курсах. Выполнение таких композиций вырабатывает у учащегося профессионально-художественную зрелость, умение образно мыслить, правильно выбирать технику и материал для работы. Целесообразно параллельно делать короткие зарисовки с натуры наиболее интересных мест в окружающей среде, рисовать по представлению, от себя. По окончании длительного рисунка полезно воспроизвести его по памяти, ранее увиденный архитектурный объект нарисовать дома, а на месте рисунок сверить с натурой и допущенные ошибки исправить. Полезно рисовать по представлению хорошо знакомые предметы в ракурсах, аксонометрии, а также под случайным и заданным углами зрения. Учащийся постепенно вырабатывает собственный почерк, постоянно развивая его практикой рисования с натуры и без нее. Употребляя разнообразные материалы, он стремится познать их свойства в работе. Необходимо использовать угольные, графитные, цветные карандаши, соус, сангину, пастель, рисовать шариковыми, автоматическими ручками, фломастерами, извлекая из последних различную толщину линии и штриха. Что касается бумаги, картона, то они должны быть разные по качеству и фактуре их поверхности. Выбор материала, как

124. Короткий рисунок. I курс

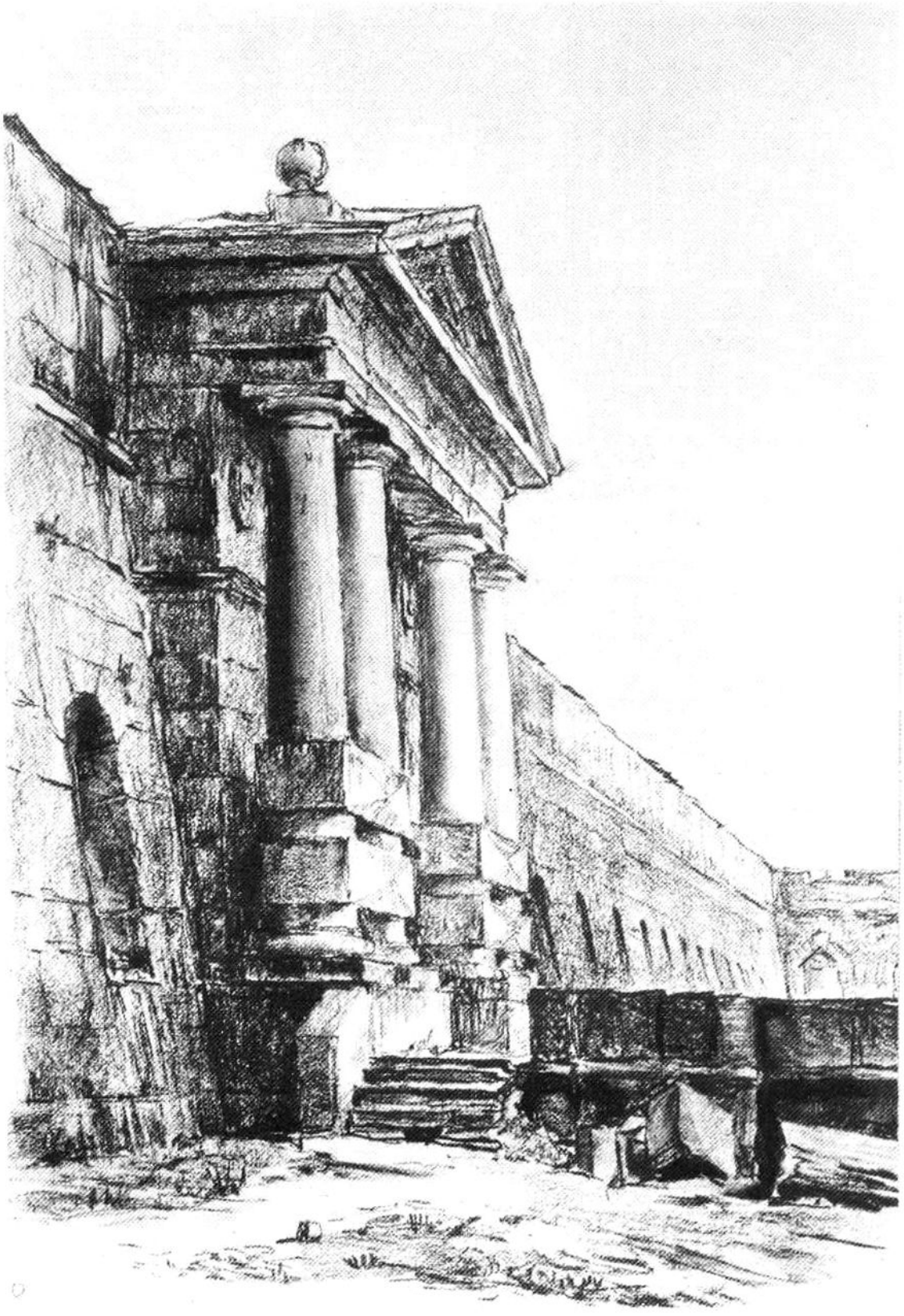
правило, обусловлен характером натуры и поставленной задачей. Однако руководствоваться нужно не только этим. Исполнение эскизов, рисунков с натуры, а также набросков всегда регламентируется временем. Следовательно, сроки в свою очередь диктуют технические приемы исполнения и материал.

Помимо рисования с натуры экстерьеров различной сложности, для студента важно изучение литературы, иллюстрированного, музейного и другого материала. Изучение памятников мировой архитектуры расширяет и укрепляет знания.

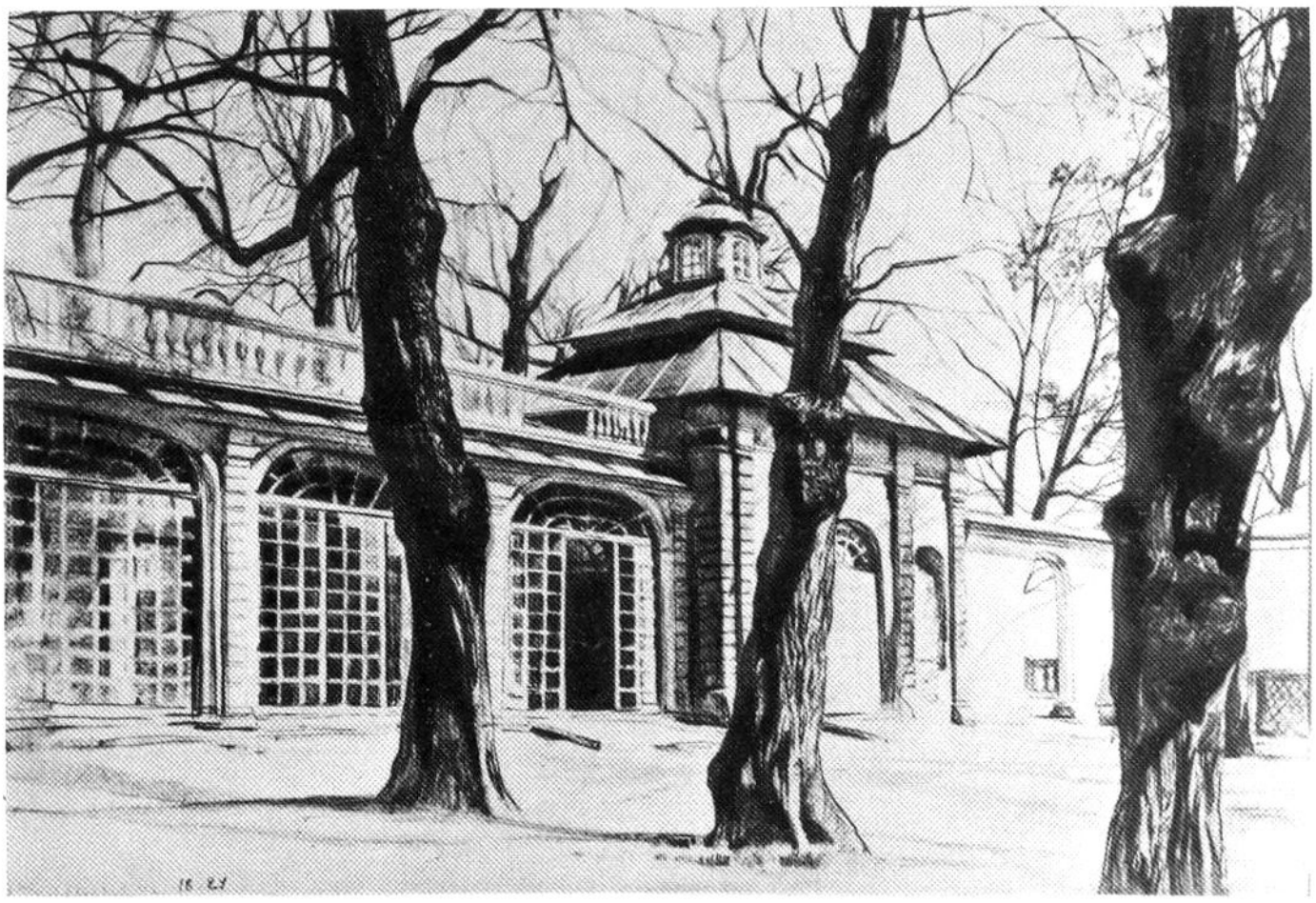
В рисунках выдающихся мастеров прошлого мы встречаем зрелость профессионального мастерства, свободное умение выражать мысль,



125. Планы в изображении архитектуры в пейзаже. IV курс



126. Архитектурный фрагмент. IV курс



127. Архитектура в пейзаже.
Пригородный парк. IV курс

идею. Внимательно изучая их творчество, мы видим, что эта высокая зрелость — результат их общей большой культуры.

Работа над памятниками архитектуры, а также объектами современного строительства необходимым условием подразумевает практику. Общественные, жилые, производственные сооружения, гигантские электростанции, аэродромы и космодромы дают учащемуся неисчерпаемый конкретный материал для продолжения его учебной работы в условиях пленэра *(ил. 123)*.

На новостройках каждому предоставляется возможность увидеть в натуре то, что создается в проектах и чертежах. Здесь, на строительстве, творческие замыслы получают конкретное воплощение в материале. На объектах промышленного строительства большой выбор интересных архитектурных мотивов, которые в сочетании со строительными корпусами и силуэтами кранов создают интереснейшую панораму. Пребывание учащихся в условиях самого производства на строительной площадке или на лесах помогает им видеть автоматизацию труда, динамику трудовых процессов, управляемых людьми.

# ЭСКИЗ КОМПОЗИЦИИ В РИСУНКЕ

Композиция в рисунке — одно из обязательных заданий на I и II курсах. В течение семестра студент должен работать по трем предложенным руководителем темам, которые тщательно разрабатываются и затем обсуждаются на кафедре. Как правило, темы композиций отображают важнейшие события жизни нашей страны, ее историческое прошлое и современность. Хорошие результаты давало обращение к произведениям классиков русской и советской литературы. Каждый год предлагаются композиции, связанные с жизнью и творчеством А. С. Пушкина, по впечатлениям летней производственной практики в Пушкинских Горах.

В работе над композицией студент использует свои наблюдения, наброски и зарисовки с натуры, умение рисовать по представлению, по памяти, учится пользоваться материалами, собранными в музеях и библиотеках, беседует с очевидцами событий.

Все решение композиции должно быть обращено к чувствам человека, к его душевным переживаниям. Поэтому такое внимание уделяется разработке темы, которая должна быть понятной и доступной студенту. Необходимо усложнять задания, идти от простого к более сложному, объяснять студенту, как средствами композиции выразить то или иное состояние человека, показать на примере истории изобразительного искусства, как решали эти задачи мастера прошлого и настоящего.

Тональная композиция развивает у студентов умение выразить в рисунке замысел, чувство организации среды, света, объемное, пространственное представление сюжета. Минимальные изобразительные средства позволяют сосредоточиться на основных элементах композиции, понять значение силуэта и пятна, ритмики, красоты и совершенства рисунка. В тональном эскизе выясняются масштабы фигур, предметов, окружения, количественное отношение темного и светлого, степень законченности деталей, взаимосвязь отдельных частей и целого, особое внимание обращается на выявление главного в композиционном решении эскиза. «Детали частностей,— писал известный английский художник Д. Рейнолдс,— которые не помогают выражению самого главного и характерного, не только бесполезны — они вредны»[1].

Эскиз композиции в рисунке выявляет движение, изобразительную характеристику персонажей, основной строй будущей картины. По словам Э. Делакруа, «первые линии, которыми искусный мастер обозначает свой замысел, уже содержат в себе зерно того, чем будет отличаться это произведение»[2].

В дальнейшем обучении студент любую работу начинает с эскизов в рисунке. В постановках композиционный эскиз также имеет большое значение, так как он определяет дальнейший ход работы, позволяет творчески подойти к решению поставленной задачи, добиться максимальной остроты и выразительности, выбрать из нескольких рисунков наиболее интересный вариант. В практической работе необходимо добиваться обязательной предварительной эскизной подготовки, осмысления хода предстоящей работы *(ил. 128, 130, 135)*.

Материал тональной композиции — бумага, карандаш. Размер листа в пределах 40 см по большой стороне. По бумаге можно работать акварелью *(ил. 131)*, тушью, темперой с белилами в два цвета, применять уголь *(ил. 133)*, сепию, различные виды соуса, тушь, использовать перо *(ил. 129, 134)*.

Работа над композицией начинается с предварительных коротких небольших рисунков и набросков. Большое количество вариантов позволяет выбрать и сравнить различные пути решения будущего произведения. Изображение вначале обобщенное, постепенно насыщается деталями, подробностями, приобретает все большую остроту.

Тональное решение применяется для выявления главного, определения кульминационных точек композиции.

---

[1] *Рейнолдс Д.* Речи в Королевской Академии искусств. XI речь. 10 декабря 1782 г. // Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 422.

[2] *Делакруа Э.* Из дневника 1857 г. // Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 4. С. 166.

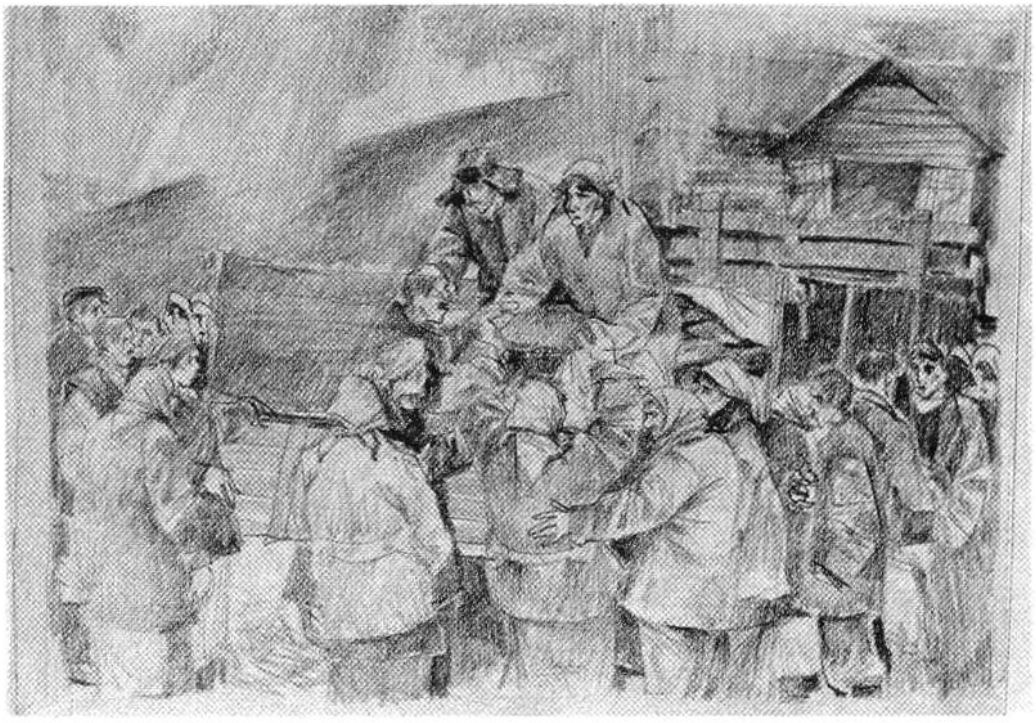
128. Рисунок эскиза композиции (карандаш)

Контрасты черного и белого, изображение плоскости и объема, глубины пространства создают настроение, динамику и напряженность эскиза. Использование различных материалов рисунка (карандаш, уголь, перо, сангина и др.) должно помогать выявлению содержания изображаемого сюжета. В композиционном рисунке большое значение придается вопросам пластики, графического строя будущей картины.

Мы знаем большое количество примеров, когда тональный эскиз композиции становится произведением искусства: рисунки О. Домье к картинам «Прачки», «Вагон третьего класса», «Суп», «Ярмарка», а также композиционные рисунки В. Сурикова к «Боярыне Морозовой», эскизы М. Врубеля, рисунки И. Репина и Н. Ге, в графической манере достигающие остроты образной характеристики, виртуозности технического исполнения.

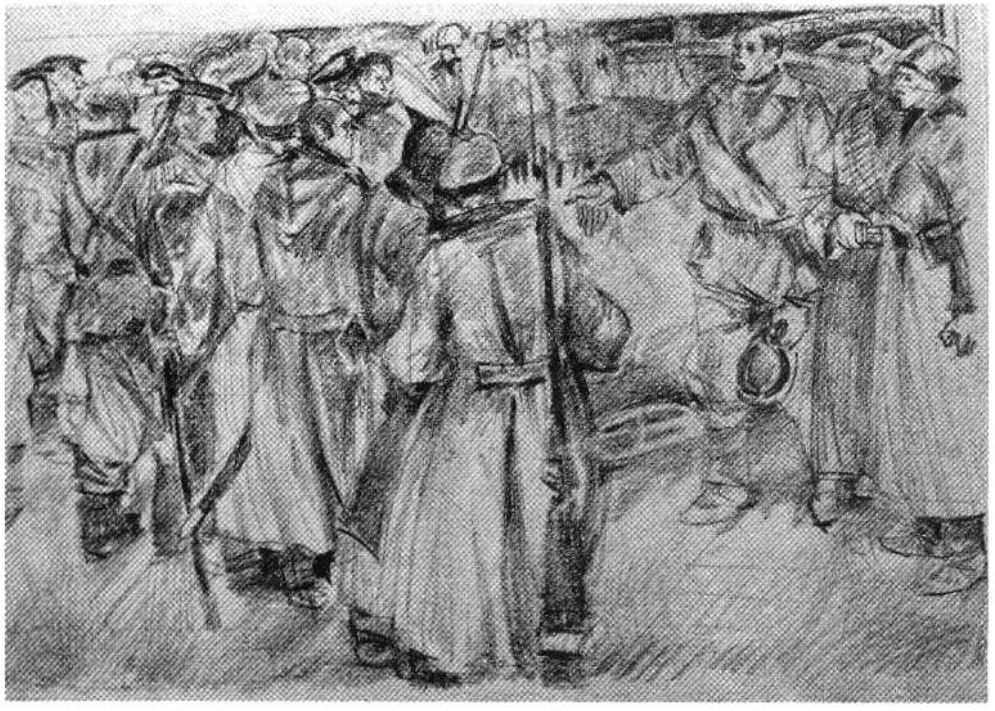
Эскиз композиции в рисунке развивает у студентов способность размышления с карандашом в руке, неравнодушие к изображаемому, умение реализовать мысли и чувства самыми простыми средствами с максимальной выразительностью.

129. Рисунок эскиза композиции (перо)



130. Рисунок эскиза композиции (карандаш)

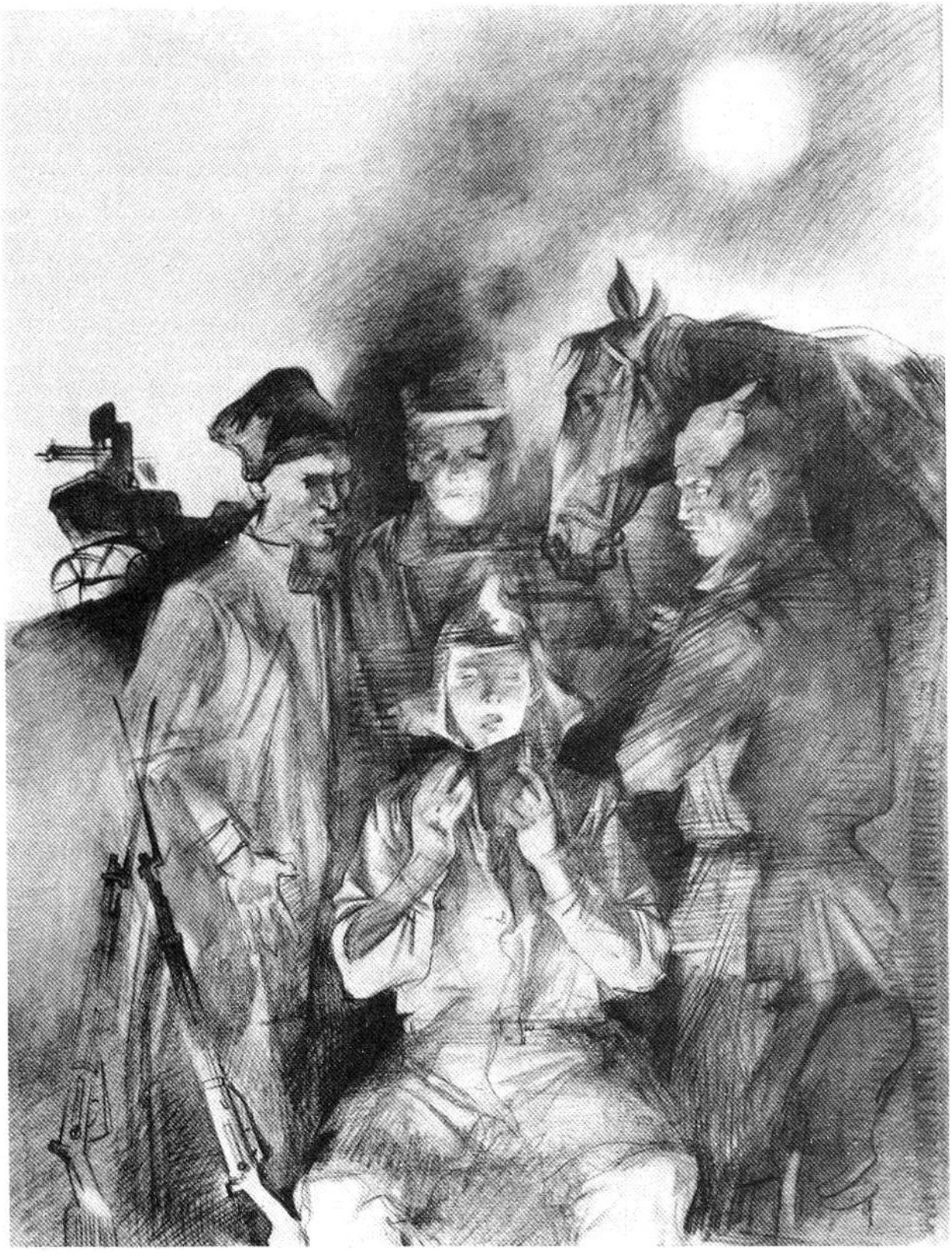
131. Рисунок эскиза композиции (акварель)



132. Рисунок эскиза композиции (карандаш)

133. Рисунок эскиза композиции (уголь)

134. Рисунок эскиза композиции (перо)



135. Рисунок эскиза композиции

# УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

Рисунку — наиболее доступной в учебно-творческой практике форме изображения отводится особое место. Использование его возможностей в работе на пленэре безусловно расширяет диапазон знаний в овладении техникой. Правдивая передача природы средствами рисунка помогает формировать художника. Студенты на практике наблюдают закономерности изменений в природе (состояний дня, погодных условий и т. п.).

Цель учебно-творческой практики — обогатить студентов знаниями, научить видеть то, что составляет смысл творчества, подготовить их к дальнейшей самостоятельной работе.

На младших курсах практика проводится под руководством преподавателя в местах, где можно наблюдать интересные природные условия и разнообразные трудовые процессы. Это могут быть сельские или промышленные районы страны. Изучение человека и природы в этих условиях остается основной задачей.

При выполнении заданий на пленэре студент руководствуется основным принципом — последовательным, методически осмысленным ведением рисунка: от композиционного построения на плоскости избранного объекта до детальной проработки его, с последующим обобщением. Размер рисунка диктуется характером задания (в пределах четверти стандартного листа рисовальной бумаги).

Практика — органичное продолжение учебного процесса. Рисунку отводится три часа в день и два часа для самостоятельной работы. В работе рекомендуется соблюдать последовательность и усложнение заданий по курсам. Начинать работу нужно с простых объектов, например выбрать для изображения отдельно стоящее дерево. Это задание выполняется карандашом. Можно использовать для работы также стальное или тростниковое перо. Для выполнения данного задания выбирается наиболее целесообразная точка зрения, уровень горизонта и правильное расстояние от рисующего до натуры. Далее необходимо представить себе размер изображения дерева, примерное расположение его на листе бумаги, сохранив соотношение частей дерева и целого. В зависимости от высоты горизонта подробно моделируются объем перспективно сокращенных ветвей, их силуэт, дерево насыщается тоном для наиболее законченного выражения формы. Это задание дает возможность понять конструктивное строение дерева, ритм его ветвей, связь ствола дерева с землей. Точность соблюдения пропорций — важнейший принцип в работе. Если нужно зарисовать группу деревьев, то необходимо найти соотношение деревьев и большого пространства плоскости земли, а также и отдаленных планов *(ил. 144)*.

Задание требует передачи большого пространства, сочетания объемно-пластических масс зелени с другими компонентами пейзажа. Это могут быть камни, вода, архитектурные застройки и т. д.

Выполнение рисунка сопровождается вспомогательными набросками, обогащающими процесс работы над предметами изображения. Более сложным заданием может быть многоплановый пейзаж. Для учащегося полнее раскрывается понятие воздушной среды, прозрачности слоя воздуха, окутывающего предметы различных планов. При изображении пейзажа его планами могут быть холмы, скалы, массивы леса, равнины, водные пространства и др. *(ил. 141)*.

Особое место занимает задание, связанное с изучением человека в пейзаже. Для выявления характера натуры необходимы наброски с различных точек зрения. При этом наряду с изучением построения человека ставится задача передать объем, освещение фигуры и т. д. Силуэт — один из видов изображения формы, обогащающий наше понимание контраста света и тени. В работе над натурой практически познаются понятия рефлекса, плотности среды, материальности предмета и другие, что составляет основу изобразительной грамотности. Необходимо учесть, что объектом изображения для рисунка должен быть человек, связанный с каким-нибудь видом производства, это наиболее интересные образы.

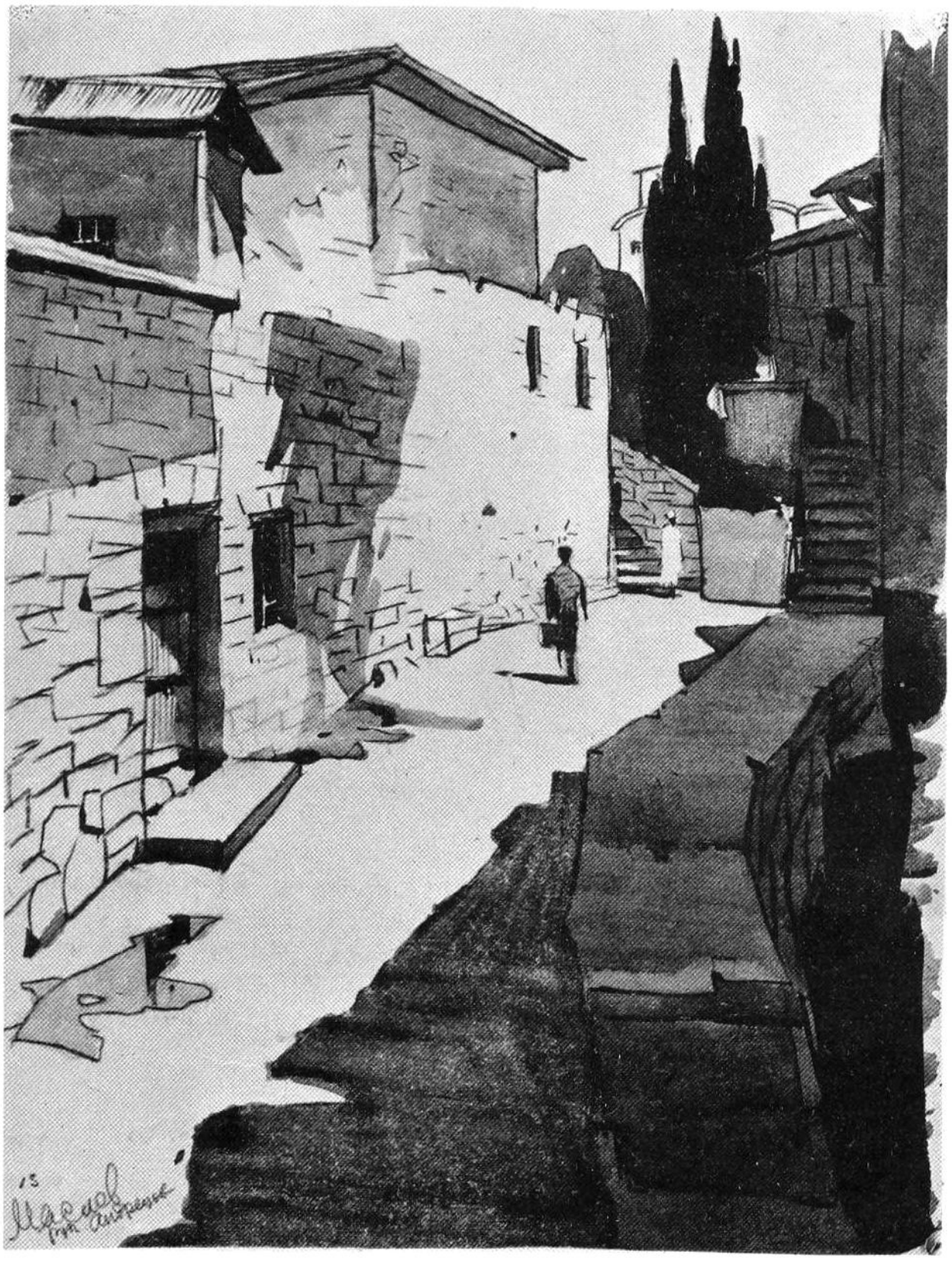
От курса к курсу задания усложняются. Следующий этап работы на пленэре — портрет (с руками) в сочетании с пейзажем. В постановке надо

136. Портретный рисунок. I курс

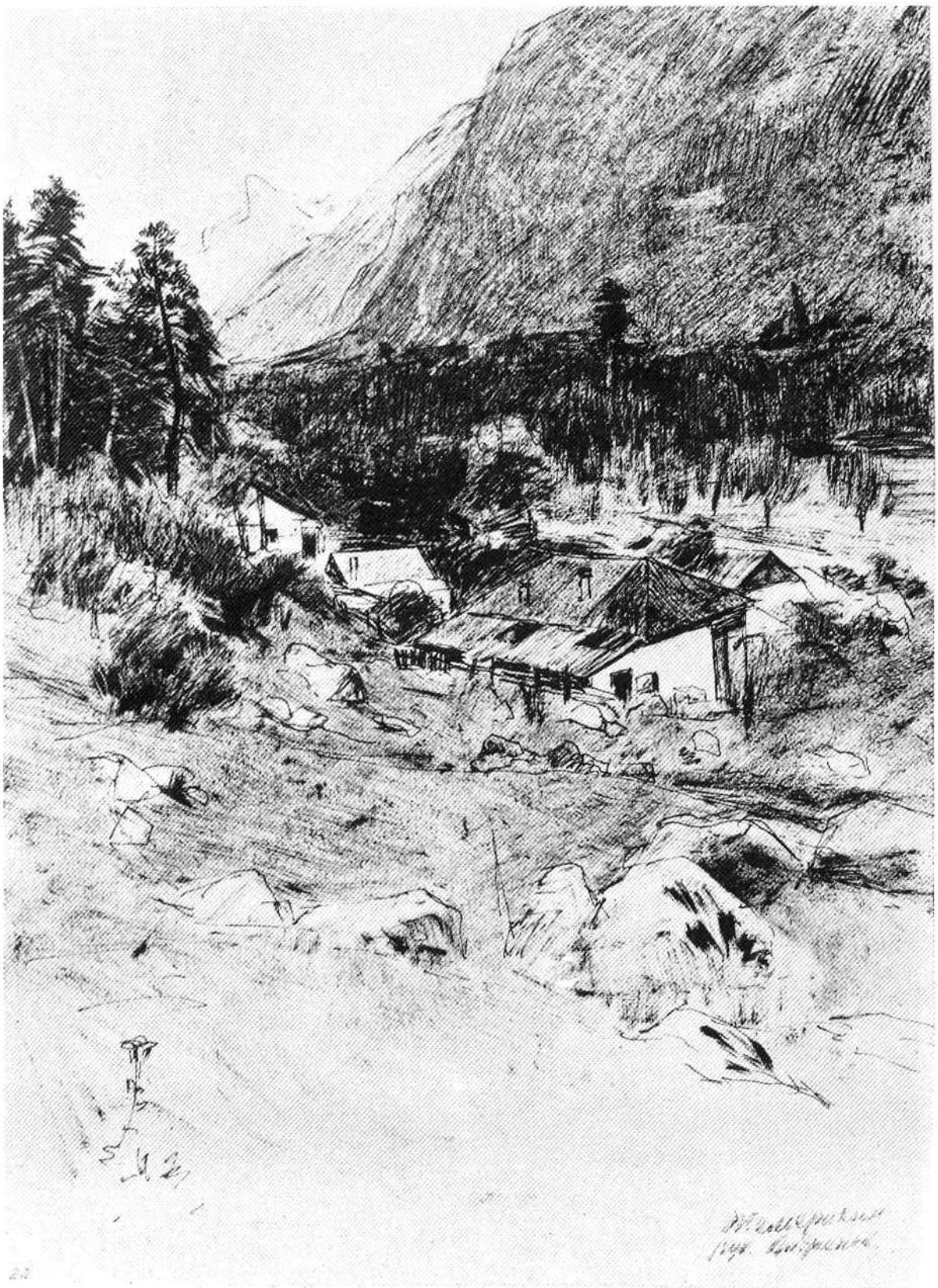
137. Сидящий мальчик. I курс

138. Пейзаж. I курс

139. Дерево. I курс



140. Архитектурный мотив. I курс



141. Многоплановый пейзаж. I курс

142. Человек в пленэре. II курс

143. Поколенный портрет. II курс

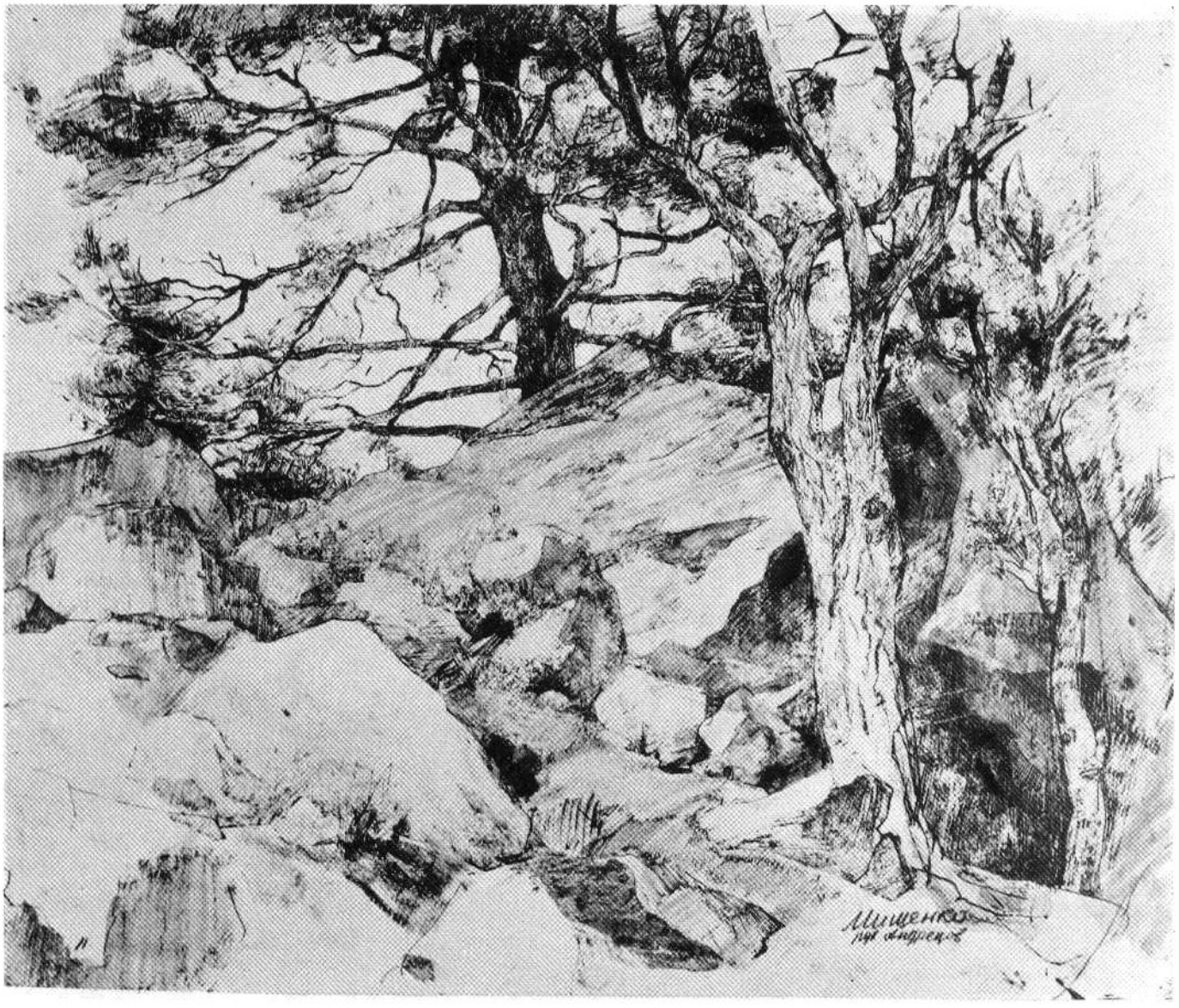
почувствовать композиционное решение и тональную связь планов. Эти же требования можно отнести к исполнению рисунка человека, освещенного солнцем, и группы людей из двух-трех человек на фоне пейзажа. Последнее задание может быть как длительным, так и коротким. Цель коротких заданий — научиться композиционно строить зарисовку группы, решать силуэты в определенном освещении, правдиво передавать их внешнюю характеристику. В процессе работы учащийся должен изучать принцип освещения, осваивать его закономерности. Наблюдая, необходимо составить представление о воздушной среде в облачный день, ее насыщенности светом в солнечный день.

Это задание желательно выполнять, например, на рыболовецком промысле, в местах сплава леса, транспортировки грузов, отдыха трудящихся и т. д. *(ил. 147)*.

Кроме разнообразных характеров людей необходимо передать в рисунке среду, обстановку, состояние погоды, время (утро, полдень, вечер). В полумраке предметы теряют очертания — будущий художник должен видеть это в натуре и научиться выражать в рисунке.

Длительные задания подразумевают дальнейшее углубленное изучение человека, с детальной проработкой, выражением пластики фигуры в условиях пленэра.

В качестве объектов изображения могут быть люди разных возрастов. При выполнении данного задания желательно пользоваться разными



144. Пейзаж. II курс

графическими материалами: карандашом, кистью в сочетании с пером, углем, итальянским карандашом, сангиной (темных тонов) и другими.

К числу коротких заданий можно отнести такие, как группа из двух-трех фигур в рабочей обстановке, в поле, на заводской площадке, в лесу, на стройке, у причалов, в порту и т. д.

Решающее значение в этом задании имеет композиционное построение группы, связь фигур между собой и с окружающей средой.

Практика периодически проводится по плану на металлургических комбинатах, в промышленных центрах, в сельской местности, в подразделениях российской Армии и Флота, в научных центрах, а также в различных экспедициях. Здесь студенты могут черпать жизненные наблюдения, а их рисунки станут материалом для выполнения композиционных замыслов *(ил. 146)*.

После окончания практики по копированию в музеях, мозаичной мастерской, в древнерусских городах, которая проводится ежегодно по окончании III курса, например на факультете живописи, студенты

145. Композиционный набросок. (Лесосплавщик). II курс

146. Группа людей за работой. II курс

приступают к самостоятельной практике по рисунку. В плане этой работы предусматриваются задания, связанные с изображением человека (рабочего, колхозника, военного, научного работника). Человек с орудиями труда, у мартена, станка, комбайна, автомашины, в лаборатории — ценный композиционный материал. Рекомендуются также интерьеры заводских цехов, с непозирующими фигурами, людьми, занятыми трудовой деятельностью.

Кроме рисунков с натуры желательны работы по композиции. Натурные рисунки можно потом выполнить в технике литографии, офорта, линогравюры, оттиски с них могут быть черно-белыми и цветными.

Особое значение в самостоятельной практике имеет подбор моделей: надо выбирать для рисунков наиболее типичные образы. Первостепенное значение для студентов старших курсов приобретает психологическая характеристика изображаемого человека, групп людей в пейзаже, интерьере, передача их пластической взаимосвязи.

Студенты старших курсов работают по индивидуальному плану, утвержденному руководителем. Большое внимание должно быть уделено сбору материала к будущей картине. Следовательно, рисунок должен нести конкретное назначение и рассматриваться как подготовительная работа. Основное решение эскизов будущей картины намечается в рисунке (на основе наблюдений), а также зарисовках (композиционных разработках). Для этого необходимо согласно избранной теме картины найти конкретную среду, суметь как можно глубже изучить ее, а также людей с их конкретными характеристиками. Рисунки должны быть правдивыми по смыслу и профессионально завершенными.

147. Группа людей в бытовой обстановке. II курс

Особое внимание во время летней практики следует уделять наброскам: они развивают зрительную память, композиционное мышление, глазомер, чувство масштаба. В набросках фиксируются отдельные сцены, характеры людей и т. д. Наряду с обычными зарисовками рекомендуется делать наброски-кроки, которые отличаются лаконизмом выражения *(ил. 143)*.

Основное в самостоятельной работе — каждодневно добиваться ритмичности в рисовании. Очень важно ориентировать студента на типичные явления окружающей действительности.

# ЗНАЧЕНИЕ ТОНА В РИСУНКЕ

Тон — одно из средств выражения пластической формы в работе над учебным рисунком. Слово это происходит от греческого слова tonos, что означает «напряжение» [1]. Под тоном следует понимать количество и силу света на поверхности предметов в окружающей среде с учетом удаленности или приближенности источника освещения. Работая с натурой, учащийся начинает осваивать законы освещения, светотень дает возможность почувствовать три измерения пространства на плоскости. В результате создается образ, близкий к зрительному восприятию, передаются все стороны и свойства предметов окружающей среды, что особенно важно в процессе обучения, ибо тональный рисунок помогает развивать остроту восприятия живописных отношений в натуре.

От правильно найденных светотеневых отношений, которые мы наблюдаем в натуре, зависит и композиционная собранность в рисунке *(ил. 155)*.

«Художник,— говорил Н. Крымов,— умеющий передать общий тон, в тысячу раз сильнее художника, который выписал все детали, сумел соблюсти все нюансы, а в общий тон не попал» [2]. Верно взятый тон освобождает художника от чрезмерного детализирования предмета, позволяет свободно и убедительно передавать в изображении объем. Непонимание светотеневых градаций приводит к путанице рефлексов в тени и полутонов в свету, в результате чего рисунок становится дробленым, теряет цельность.

Следует учесть, что градации светотени во многом зависят и от окраски предмета. Цвет имеет свою тональность: самую светлую — желтые, самую темную — синие и фиолетовые. Разнообразные цветовые особенности натуры передаются посредством тончайших отношений.

Правильно взятые тональные отношения в рисунке помогают постичь законы воздушной перспективы, передать состояние природы, получить представление о свете как источнике излучения *(ил. 156)*.

Законы света — предмет изучения, их необходимо знать. Построенные на игре светотени блик, свет, полутон, собственная, падающая тени, рефлексы немыслимы без воздействия света. Светотеневые градации удобнее всего проследить на гипсовых слепках при искусственном освещении.

Вблизи от источника освещения контрасты света и тени усиливаются, по мере удаления — ослабевают.

Важное средство в решении композиционных задач в рисунке — света и тени, с их помощью продолжаются поиск характера, движений фигуры человека, изображение предметов постановки, выявление большой формы, связанности ее частей, приведение в определенную систему контрастов различной силы в разных пространственных планах.

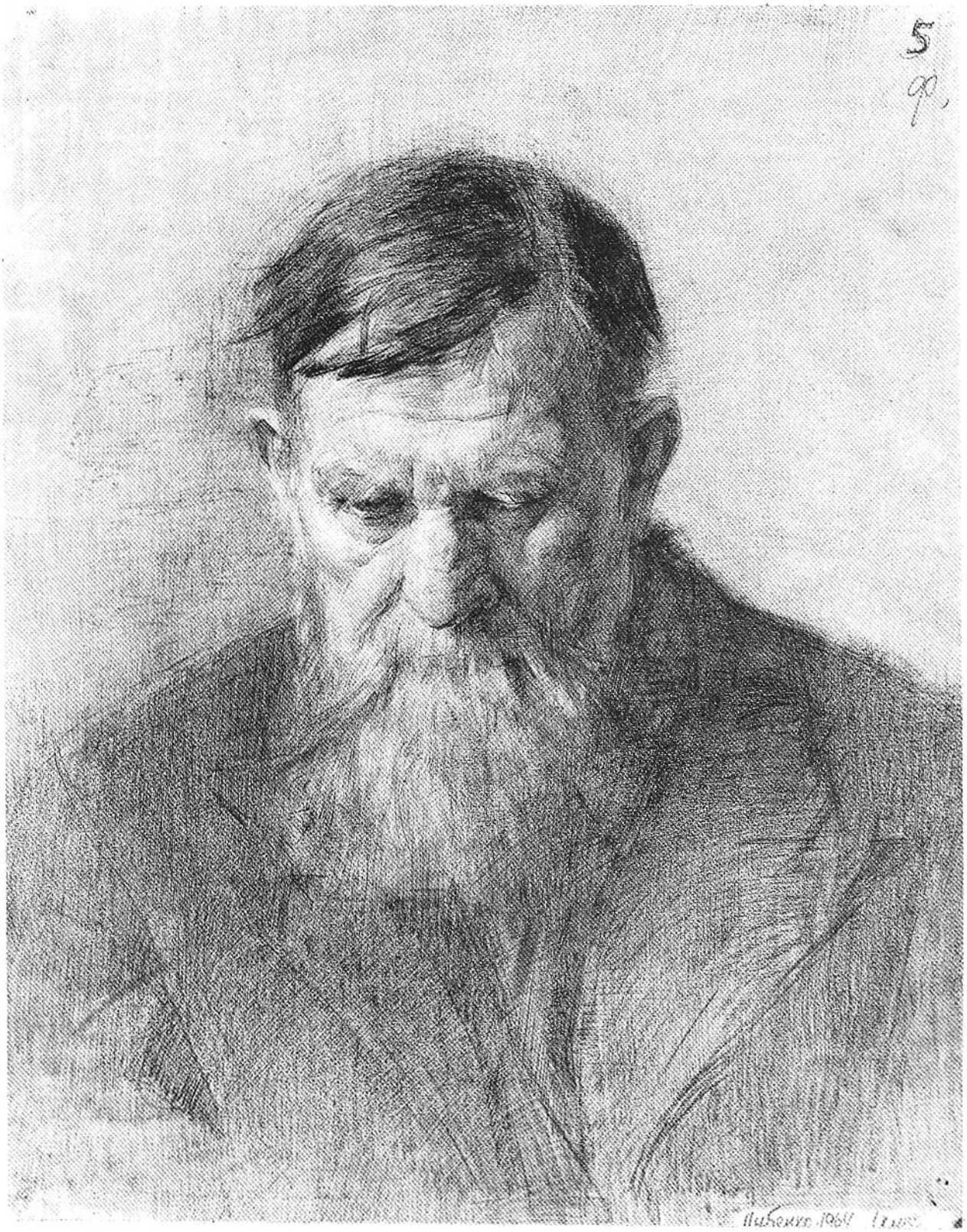
Использование ритмов — светлых и темных пятен — для выразительности рисунка определяется самим учащимся.

Итак, в работе тоном необходимо руководствоваться заботой о цельности формы, о тесной связи с композиционным замыслом рисунка. Это относится к компоновке на листе любой изображаемой натуры независимо от продолжительности работы. Умелой режиссурой тональных отношений определяется композиционный строй рисунка — показатель творческой активности, вкуса и культуры будущего художника.

Пластическая форма существует тогда, когда есть освещение; отсюда свет и тон — понятия неразделимые, например, в одном случае свет бывает более или менее решен нейтрально, в другом — выступает активным элементом построения рисунка. В этом случае форма строится на резких контрастах сильного света и глубокой тени. Самое светлое или самое темное пятно в натуре невольно привлекает к себе внимание, что всегда учитывается при создании произведения. Видеть тон в самой освещенной или затемненной части натуры — задача непростая. Бывает, что рисующий ослеплен сильным светом, перестает видеть нюансы теней на натуре, и в изображении доминирует только светлое или темное. Чаще

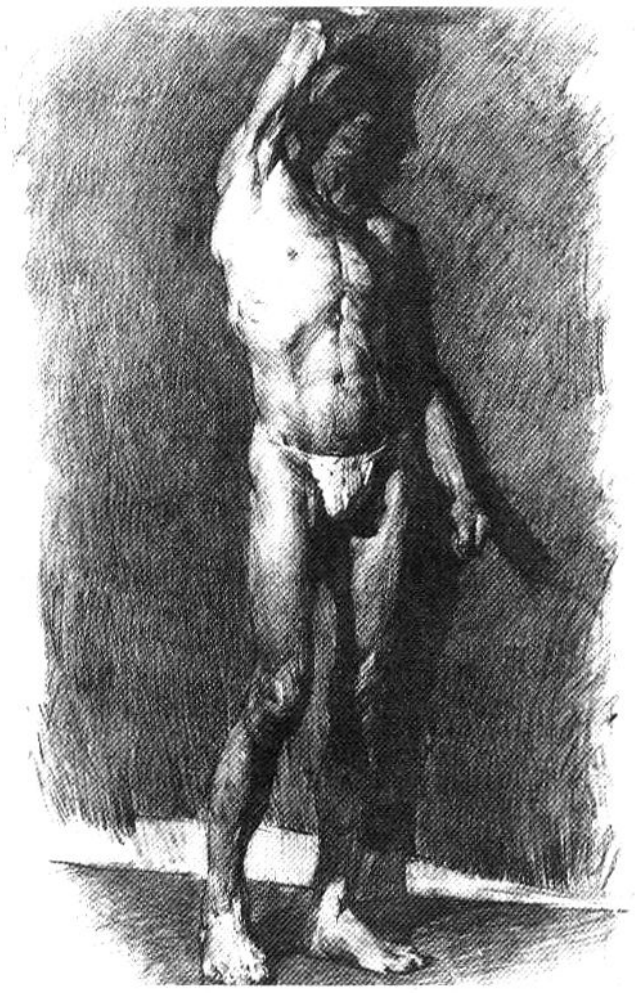
---

[1] Советский энциклопедический словарь. М., 1987. С. 1343.
[2] Советы мастеров. Л., 1973. С. 101.



148. Голова старика. I курс

149. Тональное решение портрета



150. Короткий рисунок в тоне

151. Сидящий натурщик

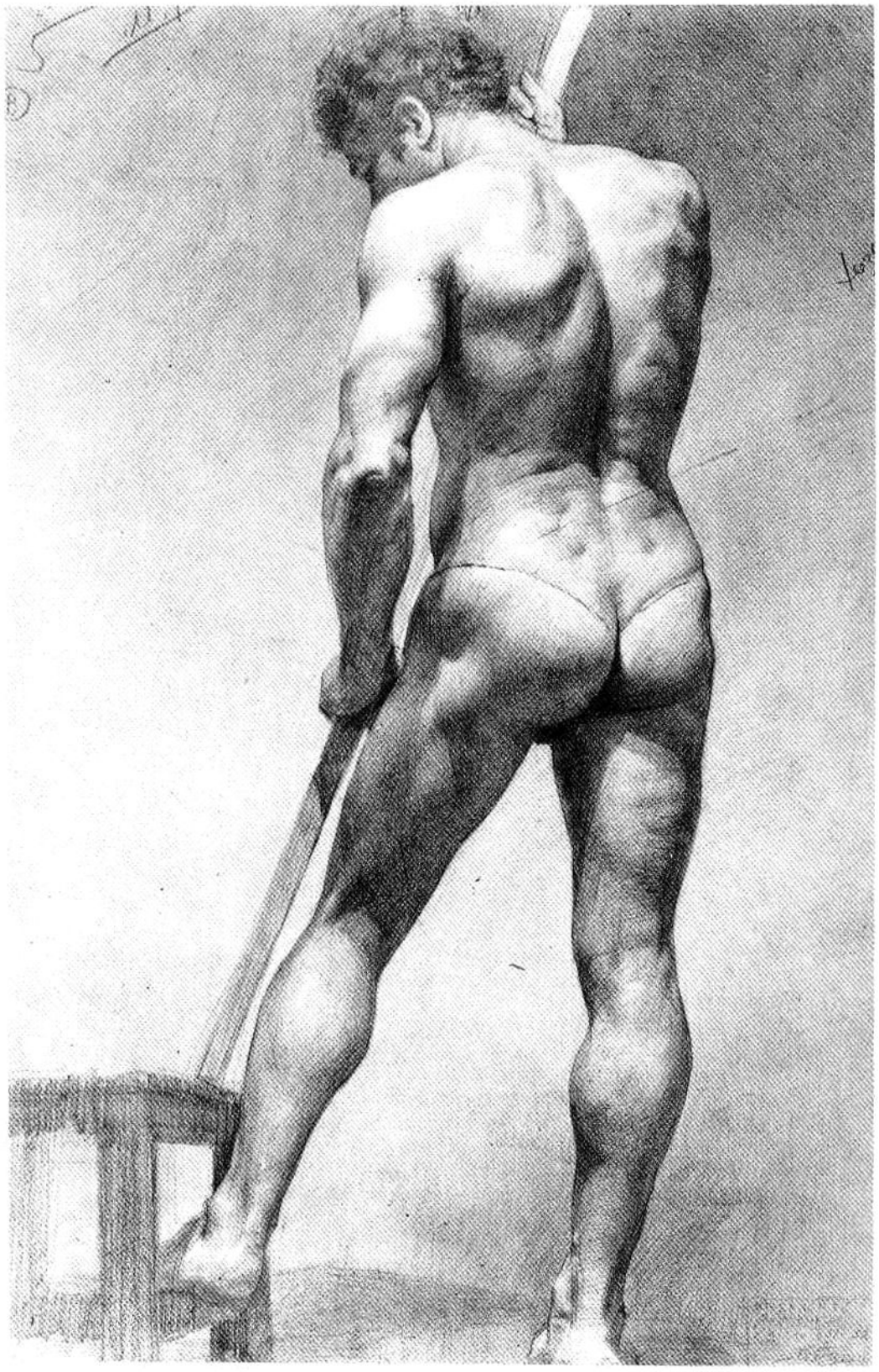
это бывает при сильном искусственном освещении. Контрастность рисунка в данном случае значительно повысится, но трактовка пластической формы становится условной *(ил. 83, 86)*.

Изображая реалистическую форму, используя знание анатомии, перспективы, мы передаем на листе объем живой модели, стремимся понять логику ее конструктивного строения *(ил. 15)*, без такого подхода в рисунке, считал П. П. Чистяков, работать бессмысленно.

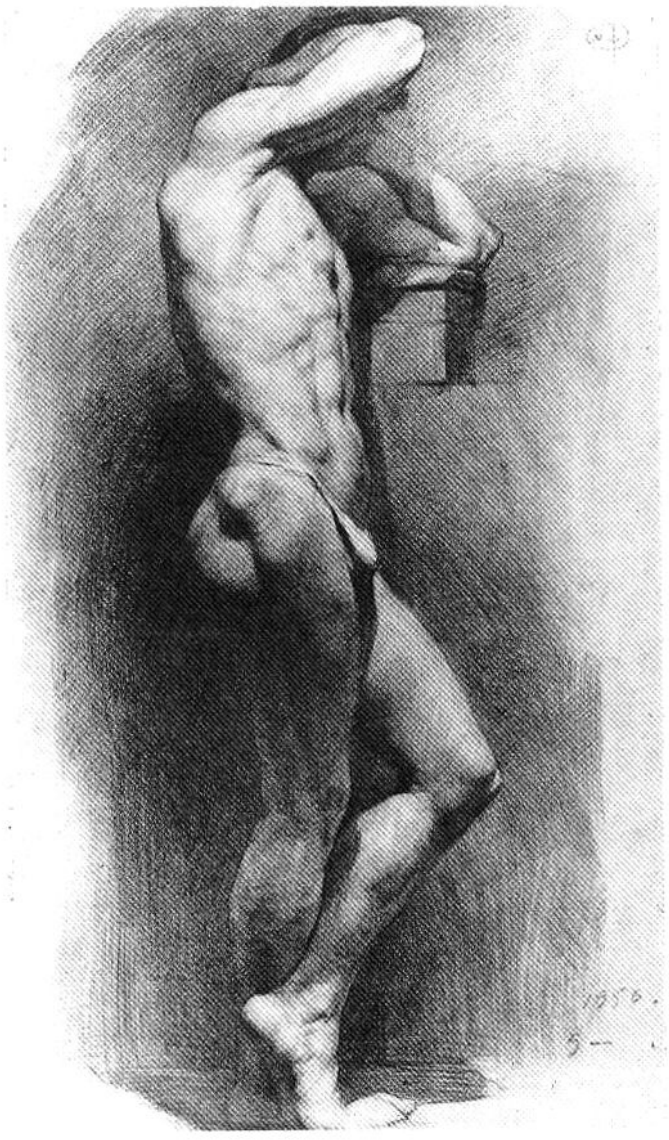
В литературе по рисунку упоминается метод венгерского художника Холлоши, который считал, что на первом этапе работы необходимо «отделить построение формы от тона», «изобразив предмет сначала в виде некоей общей схемы, художник сможет затем органически вести построение его формы на этой основе...»[1].

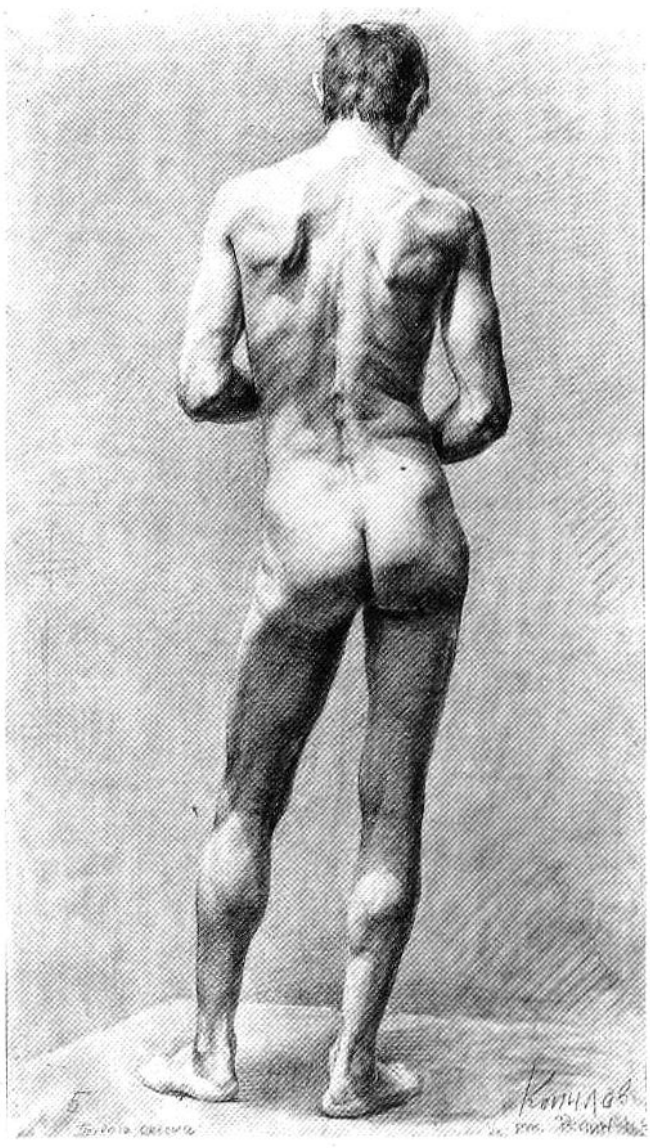
Иной системы придерживался художник-педагог А. Ашбе. Он придавал тональному решению принципиальное значение: «Тон является одним из главных средств передачи формы на плоскости, и потому знание законов тона, законов освещения шара, цилиндра, куба составляет... обязательное условие правильного рисунка»[2].

[1] *Молева Н., Белютин Э.* Школа Антона Ашбе. М., 1958. С. 44.
[2] Там же. С. 43.



152. Фигура с шестом





153. Стоящий натурщик

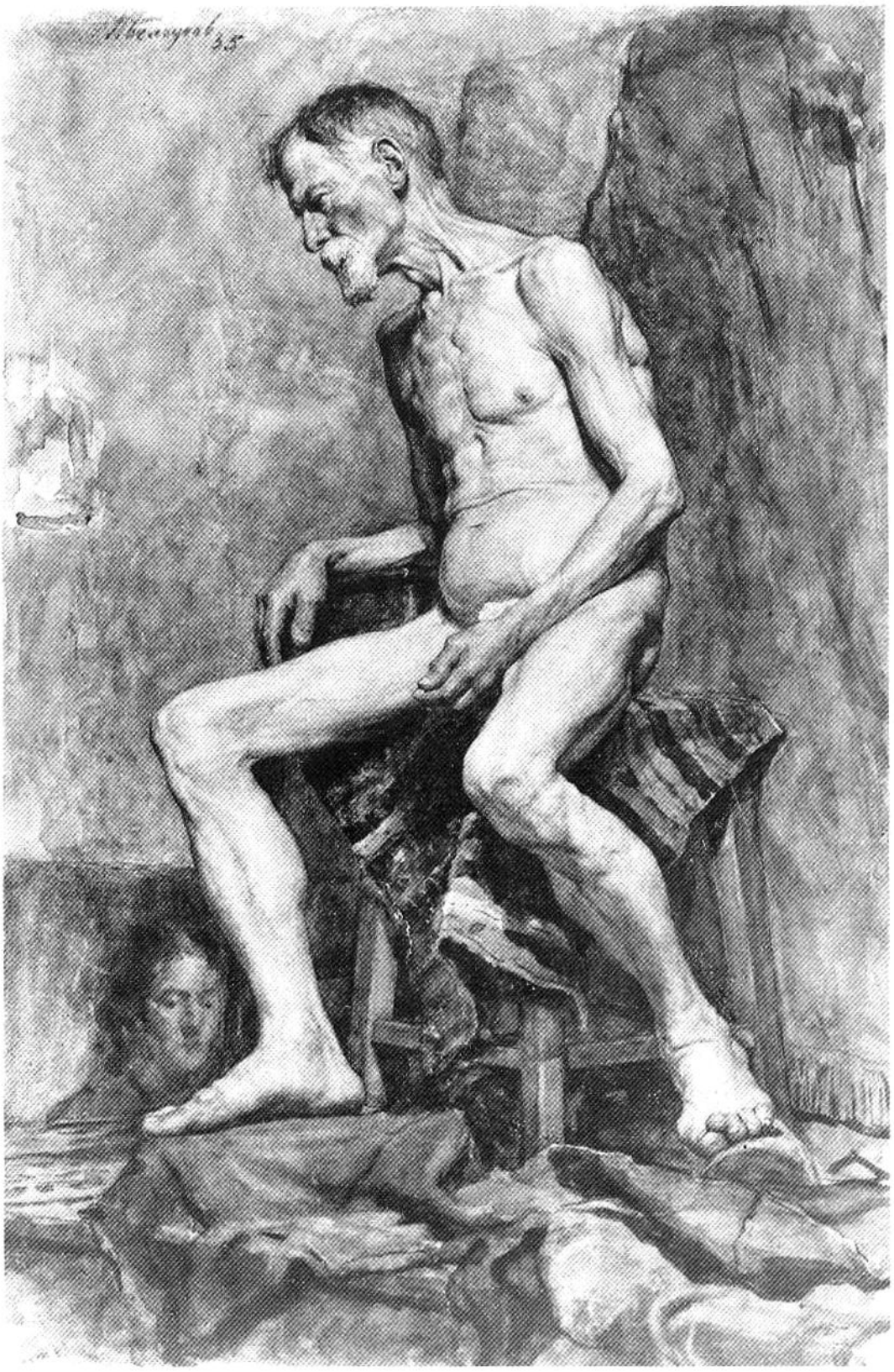
154. Натурщик

Принцип моделировки лежит в основе его метода преподавания рисунка.

Задача учащегося — в совершенстве овладеть тоном, чтобы в дальнейшем, изображая пластическую форму, непосредственно чувствовать его в рисунке *(ил. 149)*.

Воспитывать привычку постоянно сравнивать отношения в натуре, приобретать навыки в осмысленном построении рисунка способом нахождения верных тональностей, давать живое ощущение объема — одна из важнейших задач профессионального развития учащегося. Сказанное теснейшим образом связано с развитием широкого видения. Чем успешнее развивается такое видение изображаемого объекта, тем лучше усваивается метод сравнивания точно найденных отношений *(ил. 153)*.

Раздробленность пластической формы, нарушение тонального единства, отсутствие контрастов неизбежно порождают вялый невыразительный рисунок.



155. Сидящая фигура

156. Тональное решение изображения архитектуры

При передаче графическими средствами светотеневых отношений необходимо считаться с тем, что диапазон естественных тональных градаций в природе значительно шире.

Освоив законы светотени в работе с натуры, студент не копирует видимое, а старается найти, производя анализ, закономерности строения формы.

Активное аналитическое отношение к светотеневому решению формы лежит в основе творчества. Вспомним многочисленные рисунки и живописные произведения Рембрандта, где лица и руки выступают из темного мерцающего фона. Именно направленный луч света придает его образам глубокую жизненную правду.

Высокий профессионализм всегда предполагает анализ пластической формы, решение светового, цветового строя в пространственных отношениях с учетом других закономерностей построения натуры. Развитие аналитического мышления постоянно сопровождается процессом воспитания творческих способностей молодого художника, живого эмоционального отношения к жизни, образного ее восприятия *(ил. 150, 152)*. Однако постижение основ профессионального рисования невозможно, если допущены пробелы в аналитическом мышлении. Без живого восприимчивого глаза художник превратится в ремесленника.

Тон в рисунке как проблема волнует нас и сегодня. Решать пластические задачи — значит, раскрывать его неограниченные возможности в создании художественного образа в реалистическом искусстве.

# РИСУНОК НА ФАКУЛЬТЕТЕ СКУЛЬПТУРЫ

Преподавание рисунка на скульптурном факультете осуществляется по той же программе, что и на других творческих факультетах. Количество часов, количество заданий, постановок, техника рисунка — все это с небольшими отклонениями — общее для всех факультетов. Общей является и методика преподавания рисунка.

Это определено глубокими традициями нашей школы и создает условия для плодотворного обучения рисунку молодых художников—профессионалов различных профилей.

Рисунок — особый вид искусства, имеющий свои особенности и закономерности. Кроме того, рисунок является основой любого вида изобразительного искусства.

Рисунок — та дисциплина, которая позволяет определить степень профессиональной подготовленности студентов любого творческого факультета. Эти истины приходится повторять потому, что до сих пор среди некоторых учащихся бытует «теория специфики». К сожалению, за этим прячется элементарное неумение преодолеть трудности овладения мастерством, высокие фразы прикрывают неподготовленность.

Спору нет, восприятие скульптора отличается от восприятия живописца. Поэтому рисунки того и другого имеют какие-то различия и специфические особенности, но эти различия не касаются основ рисунка. Различны, скорее, способы и приемы изображения; такие вопросы, как размещение изображаемого предмета на листе, постановка фигуры, определение пропорций — все это остается обязательным как для скульптора, так и для живописца, графика *(ил. 157)*.

Какие же особенности присущи рисунку скульптора, а следовательно, и методике преподавания этого предмета? Это, прежде всего, касается вопросов тона. Фон нередко используется лишь частично для выявления отдельных частей изображаемой модели. Средой служит лист белой бумаги, хотя в натуре модель может находиться и на темном фоне. Значит, тональные отношения строятся не буквально (то есть не копируются с натуры), а в какой-то мере условно. Как правило, эти рисунки тонально облегченные и хорошо увязываются со средой. Это не значит, что скульпторам противопоказано рисовать модель с фоном или с предметами обстановки. Если фигура связана с каким-то предметом, покрытым, например, драпировкой, то включение такого элемента лишь обогатит изображение и поможет учащемуся увязать фигуру с конкретной средой.

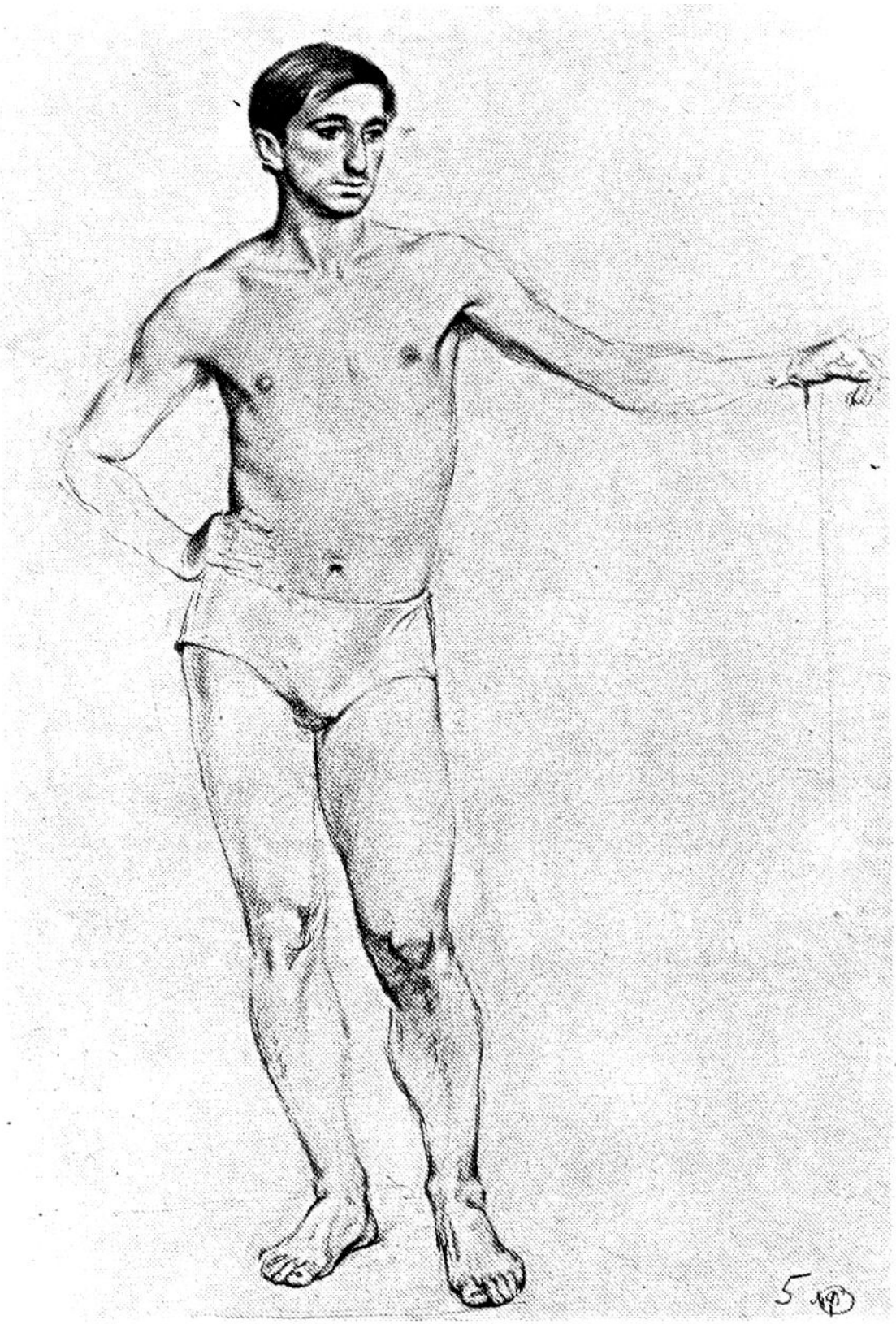
В постановке для художника большую роль играет пятно, например темный бархат рядом с обнаженной моделью. Живописец может использовать такой эффект, но это не обязательно для скульптора. Ему ближе не декоративный, а более рационалистический рисунок, в котором линии принадлежит приоритетное начало. Экономное использование тона, стремление к линейности оправданы в рисунке скульптора, это его естественная потребность *(ил. 159)*.

Негативная тенденция учебного рисунка скульпторов — нарочитая жесткость изображения. Создается впечатление, что натура сделана как бы из железа, все детали четко выявлены без учета их взаимодействия в пространстве и освещенности, без выявления главного и подчинения ему второстепенного. В таких рисунках теряется ощущение объема, изображение превращается в некий «проект» человека с перечнем отдельных деталей. От подобных рисунков веет сухостью и холодом. Как правило, в подобных рисунках жесткая обводка, они чрезмерно большие. Определенные программой строгие размеры рисунков дисциплинируют учащихся, об этом свидетельствуют выставки, они обязывают четко придерживаться программы и не позволяют учащемуся злоупотреблять размерами.

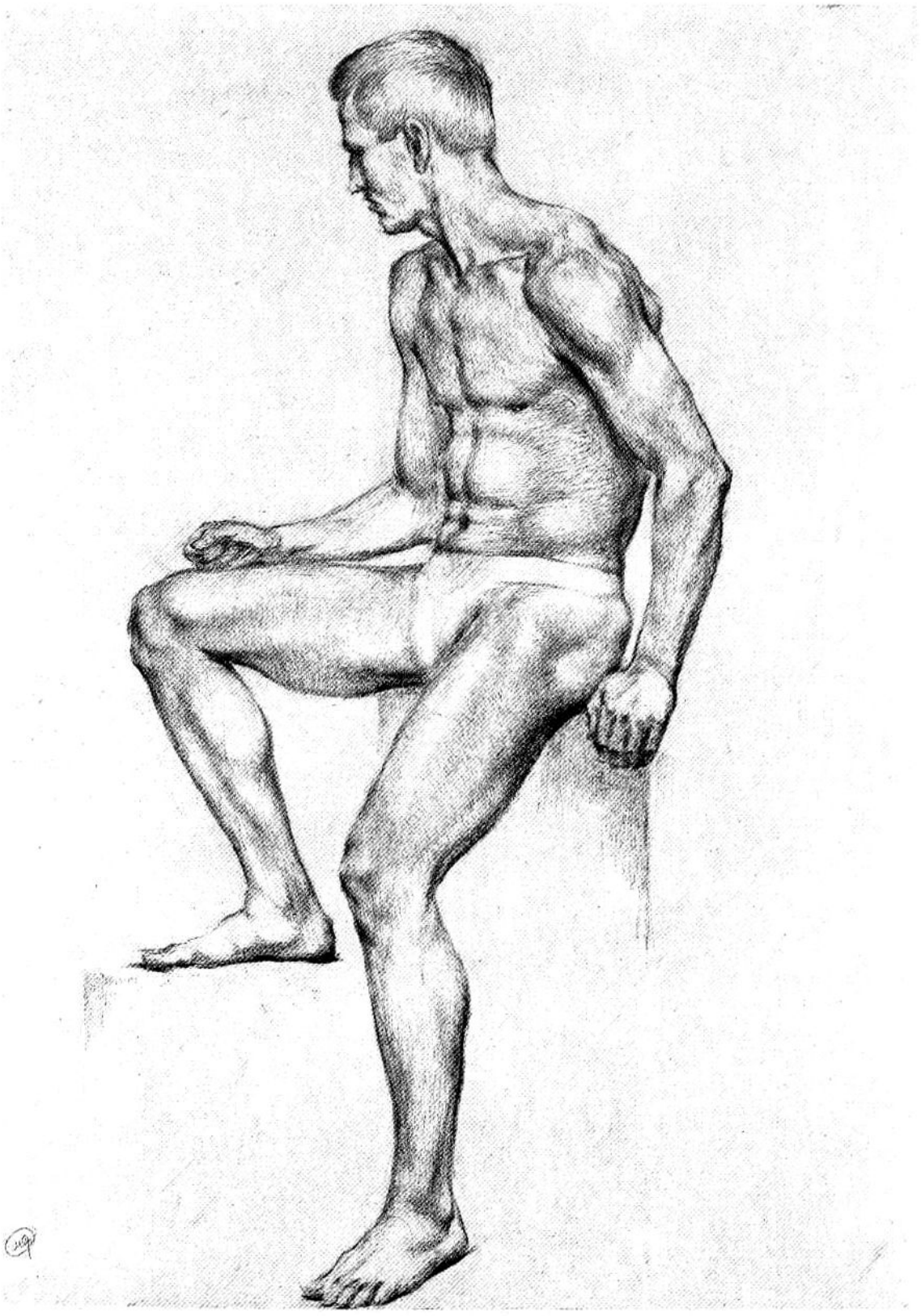
Нередко в погоне за лаконичностью учащийся ограничивается изображением контура, силуэта, а анализ формы, моделировку ее подменяет тушевкой.

Следует сказать, что, работая над скульптурным этюдом, поворачивая его, студент проверяет силуэт, и это очень важно, но скульптура имеет множество силуэтов, ее можно обойти со всех сторон, в рисунке же

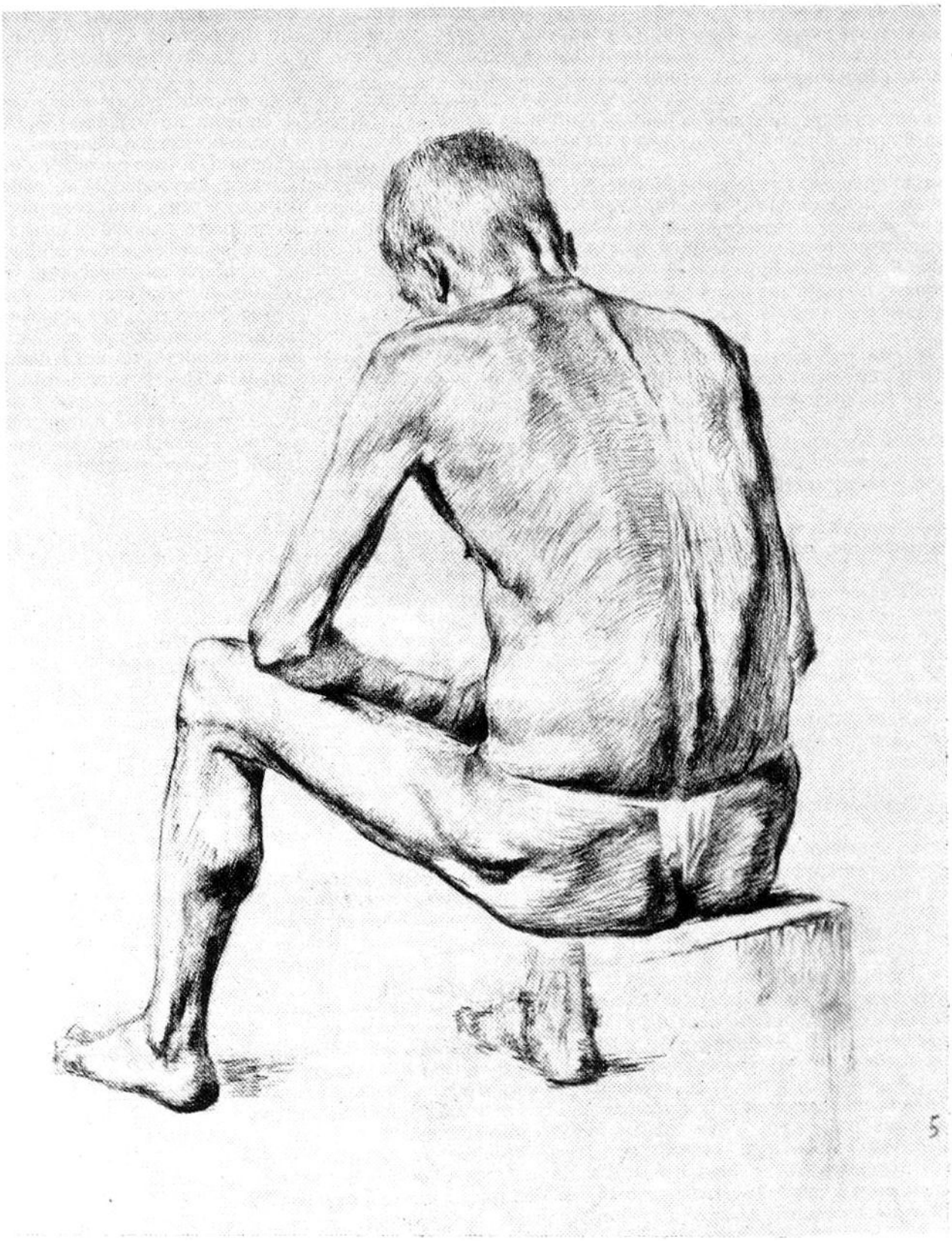
157. Женский портрет



158. Обнаженный натурщик



159. Сидящий натурщик



160. Натурщик со спины

силуэт один, он на плоскости, а вот моделировка формы, ее лепка тоном позволяют создать, по выражению профессора С. Л. Абугова, так называемый «внутренний силуэт», то есть создать объемную форму на плоскости.

Студент зачастую не видит перелома формы, образуемого светотенью, а усиливает лишь контрастность силуэта по отношению к фону, делая таким образом из формы нечто вроде вогнутого мениска.

Живописец работает только на плоскости. Процесс рисования и лепки формы продолжается и в живописном этюде. Скульпторы же работают на плоскости по расписанию только два часа в день. Это, конечно, очень мало. Разумеется, в восприятии натуры, процессе анализа формы в работе над скульптурным этюдом (особенно в рельефе) много общих черт с рисованием, но все же переключение к работе на плоскости требует дополнительных усилий как студента, так и педагога. Это касается прежде всего проблемы сокращения формы. Известно, что в рисунке это представляет определенную трудность. Ведь если форма не построена в сокращении, то ни иллюзорность, ни выпуклость, ни воздушная перспектива не создадут впечатления правдивости. Построение формы в глубину определяется только ощущением *(ил. 160)*. Невозможно измерить никаким циркулем сокращенную форму. Самый лучший и единственный инструмент — это остро отточенное чувство, воспитанное умелым руководителем и систематической напряженной работой учащегося.

# УЧЕБНАЯ ПОСТАНОВКА КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

Основным способом общения учащегося с натурой, ее восприятия и изучения на протяжении всего периода обучения служит система постановок. Чтобы научить видеть натуру цельно, постигать закономерности большой формы, следует чередовать постановки, например, головы людей разного возраста.

Изучение фигуры человека начинается на факультетах живописи, графики и скульптуры в конце первого полугодия I курса короткой постановкой стоящей обнаженной фигуры.

Мы не ставим задачу рассматривать поочередно каждую постановку. Попытаемся лишь проследить основные закономерности и принципы организации сложного процесса изучения человека. Учащиеся должны принимать активное участие под руководством педагога в отборе натуры, ведь натурщик, находясь в аудитории на протяжении всей работы, позирует, привыкает к студенческой среде. Важны не только физические данные модели, но чистота морального облика, нужен и человек-труженик, чуткий к требованиям педагога и студентов.

К каждой постановке педагог должен готовиться заранее. Многое может подсказать личный опыт педагога-художника, знающего программные требования реалистической художественной школы и степень подготовленности учащихся.

Немалую трудность представляет в начале работы определение мест, с которых студенты будут рисовать. Педагог вовремя подскажет студенту наиболее выгодный обзор натуры, этому помогут и предварительные наброски.

В рисунке фигуры большое значение имеет трактовка головы. Одна из основных ошибок здесь заключается в том, что голову рисуют отдельно от фигуры, перегружают ее подробностями.

Наибольшую трудность представляют собой двойные или многофигурные постановки; важно найти логическую обоснованность движения, позы натурщиков, планы, общую пластическую связь людей и предметов. При изображении взаимодействующих фигур иногда нелегко расположить на плоскости стопы. В неудачных рисунках часто можно видеть вялую тональность, путаницу в решении планов, одинаковое решение на плоскости. Надо, чтобы пластическая нагрузка между моделями распределялась неравномерно, чтобы одна фигура стала главной, другая — второстепенной, тогда трактовка планов, рук, ног на плоскости станет более четкой.

Большую роль играет организация пространства, окружение натуры, фон, а также направление света.

На первых ступенях обучения основной материал учебного рисунка — графитный карандаш; с накоплением опыта могут применяться и другие рисовальные материалы. В том случае, когда грамотно решена задача, бывает, что в работе не хватает умения видеть. В. Суриков, опоэтизировавший грязное тяжелое колесо в картине «Утро стрелецкой казни», сумел увидеть его как художник.

Не сразу нашел образы Ивана Грозного и его сына И. Репин. Создавая образы в картине «На старом уральском заводе», тем же путем шел Б. Иогансон. Следует упомянуть и о том, что в учебной постановке позирующие должны соотноситься между собой, определяя характер будущего построения рисунка. Здесь фигуры связаны в едином пластическом мотиве, как это видно в группе из двух натурщиков К. Брюллова. Другая постановка может быть решена в контрастирующем плане (примером последнего может служить «Девочка на шаре» П. Пикассо).

Пожалуй, не меньшую трудность представляет собой задача создания *портрета с руками*. Она прежде всего требует творческого подхода. Удачная модель в постановке, естественность ее позы, умение педагогов найти положение рук, наклон и поворот головы, направленность взгляда во многом будут способствовать удаче в поиске образа.

Это очень важный момент для воспитания у студентов творческого воображения. Не видя всего человека, зритель угадывает верное положение тела. Это уже признаки настоящего творчества, без которого немыслимо никакое рисование вообще, в том числе и учебное.

# РОЛЬ КОПИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ РИСУНКА

Изучение наследия старых мастеров посредством копирования их работ применялось с давних времен. В конце XIV века Ченнино Ченнини в виде совета начинающему художнику писал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров» [1].

Метод учебного копирования, применявшийся в эпоху раннего Возрождения, стал традиционным. Копировал, например, фрески, скульптуру, рисунки Микеланджело. Известно, что Дюрер еще в юности копировал гравюру Мантеньи. В Лувре, Эрмитаже и ряде других музеев хранятся копии Рубенса с работ Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо, Перуджино, Караваджо, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Корреджо.

В рисунках-копиях, то завершенных, то в виде беглых зарисовок, Рубенс изучает античность, Возрождение, штудирует тело — его строение и движение, драпировки в связи с движением тела.

В наследии старых мастеров таятся огромные ценности. Энгр в 87 лет копировал гравюру с Джотто и на вопрос, зачем он это делает, ответил: «Затем, чтобы учиться». Большое количество копий с картин и рисунков оставили Эдуард Манэ, Дега, Ренуар и многие другие.

В России копирование было введено сразу, как только была создана в XVIII веке Академия художеств. Здесь гравюры, живопись, рисунки копировались строго по продуманной системе. Ничем не отличался в этом отношении и последующий, XIX век. Вот отрывок из книги «Воспоминания о Брюллове», который характеризует систему обучения в Академии художеств: «В продолжение своего академического курса он [Брюллов] написал несколько копий с известного портрета «Папы Иннокентия» Веласкеса, раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера» [2].

Существует мнение, что Брюллов не решился бы писать такой огромный холст, как «Последний день Помпеи», если бы не сделал до этого копии большого размера с Рафаэля. Из русских художников много копировал Венецианов (он сам говорил, что посвятил копированию около 12 лет), А. Иванов, И. Репин, В. Серов и другие. Интересна запись А. Остроумовой-Лебедевой в книге «Автобиографические записки»: «В первый же год поступления в Академию (1892) я начала копировать в Эрмитаже. Большая дерзость с моей стороны ⟨...⟩ Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше я училась, тем труднее мне казалось достигнуть совершенства.

Я стремилась написать <...> представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала... сначала он писал вот это, потом положил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие. Представляла себе движение кисти Рембрандта, когда он делал то или это, я подражала ему в этих движениях...

Труднее всего мне было передать фон Рембрандта... Нечто совсем неуловимое!» [3].

Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» приписываются Микеланджело. Успех учебного копирования зависит от таланта. Копирование требует выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. «Копируй и наслаждайся»,— говорил Ченнино Ченнини, иначе говоря, копируя, надо чувствовать красоту оригинала, переживать восторг. В старой Академии художеств при учебном копировании педагоги советовали ученику быть «активным», то есть, если найдешь возможность улучшить что-то в оригинале, улучшай. Этот подход заставлял ученика работать вдумчиво, исключая холодное дублирование оригинала. Процесс копирования не только развивал глаз и руку, но и творческие способности.

Через копирование происходит как бы процесс приобщения к искусству и познание самого себя как художника. «Не перед прекрасным

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1965. Т. 1. С. 254.
[2] *Машковцев Н. Г.* Воспоминания о Брюллове. М., 1952. С. 23.
[3] *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. М., 1974. С. 64.

видом говорят себе: я стану художником, а перед картиной»[1],— сказал Ренуар, имея в виду старых мастеров и изучение музеев.

В настоящее время в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина изучение наследия старых мастеров носит систематический характер.

Подбор образцов для копий увязывается с заданиями по рисунку и согласовывается с ходом постановки.

Изучение наследия старых мастеров расширяет художественный кругозор, культуру, воспитывает вкус, знакомит с национальными школами рисунка и их мастерами. Оно обогащает знания разнообразных художественно-технических средств рисунка, знакомит с его материалами и способами их применения. Старые мастера глубоко понимали свойства материалов: бумаги, угля, сангины, графита, чернил, туши, акварели — сухих и мокрых рисовальных материалов, умело соединяя их в одном произведении. Обдуманно выбранные материалы и приемы помогали художнику лучше выразить тот или иной творческий замысел. Старые мастера с большой чуткостью относились к материалам рисунка, этому у них можно учиться.

Важно, чтобы копирование не выливалось в процесс бессознательного дублирования оригинала. Оно должно быть целенаправленным и сознательным. Объектами для копирования могут служить если не оригиналы, которым всегда следует отдавать предпочтение, то, во всяком случае, наиболее качественные репродукции — факсимиле. Фотографии с рисунков, как бы ни были они хороши, никогда не передают оригинала.

На примерах рисунков Гольбейна и других мастеров можно видеть, что их тонкое мастерство не передается на фотографии. Теряется «что-то», придающее рисункам неповторимую красоту, выразительность, настроение.

Если по программе на I курсе изучается голова, то желательно, чтобы копировались произведения, где наилучшим образом проработана голова. Надо обратить внимание на выбор материала и техники построения, анатомическую грамотность, тоновое и светотеневое решения.

В зависимости от характера постановок по рисунку могут меняться и сюжеты рисунков для копирования. На старших курсах подбор рисунков может быть более свободным. Здесь допустимы рисунки для копирования и в более сложных техниках: уголь, сангина, перо, смешанная техника. В подборе оригиналов для копирования необходима помощь преподавателя.

Некоторые студенты плохо владеют техникой карандаша, светотенью, не чувствуют растяжки тона, небрежны в поисках выразительного контура и т. д. Необходимо вовремя выправлять недостатки, которые могут иметь место в рисунке с натуры.

Одна из форм изучения старых мастеров — это беседа педагога в мастерской, в библиотеке, в музее.

В Научной библиотеке Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге имеется большое количество факсимильных рисунков старых мастеров. Очень полезны для студентов выставки рисунков по темам: портрет, фигура обнаженная и в одежде, пейзаж, подготовительные рисунки старых мастеров к картине, эскизные рисунки, детали (голова, руки, ноги), анатомические рисунки мастеров, рисунки животных. Представляют интерес выставки, цель которых — ознакомление с отдельными школами рисунка и их мастерами. Такие выставки в Научной библиотеке Академии художеств устраиваются систематически (4—5 выставок в год) на протяжении многих лет. Они вызывают интерес у студентов.

В Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств огромный запас рисунков-оригиналов, которые в совокупности хорошо отражают развитие учебного рисунка за всю историю Академии. Полезно устройство периодических выставок рисунков из фонда музея, возможно посещение студентов с преподавателями запасников этого музея.

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 137.

Работу студентов по копированию и изучению рисунков старых мастеров необходимо всячески стимулировать. Наиболее удачные копии желательно отбирать в фонд, устраивать выставки лучших работ. Это могло бы также поднять интерес к изучению мастеров.

Изучение и копирование работ великих мастеров помогает совершенствованию мастерства, воспитывает эстетический вкус, обогащает художественную культуру.

## О НАБРОСКАХ

«Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки»[1],— говорил Микеланджело.

На примере работ многих известных художников разных школ мы убеждаемся в истинности этих слов. Любой рисунок — длительный или короткий, несет в себе процесс познания и созидания и непосредственно связан с жизнью, полностью это можно отнести и к наброску.

Программа в художественных вузах составлена в основном с расчетом на длительные рисунки. Они дают возможность более глубоко, всесторонне изучить человека, раскрыть красоту и закономерность связей его внутреннего строения с внешними формами. В вузе наброски проводятся параллельно с длительным рисунком.

В программе наброскам отведено немного часов, еженедельно как минимум по 2 часа. Это не говорит о том, что есть некоторая недооценка данного предмета. Кроме того, подсобные зарисовки — обязательный элемент постановок по рисунку и живописи. Наброски могут выполняться во время длительных рисунков. В классе наброски проводятся с одетой или обнаженной модели.

I курс начинается с изучения головы человека. Этому помогают постоянные наброски, сделанные с нее с различных сторон. Быстрые наброски заставляют учащегося опускать многие подробности, сосредоточивается внимание только на том, что привлекло его взгляд. Изображаемый предмет должен легко узнаваться не только по пропорциям основных объемов, но и линейно найденному внешнему очертанию предмета, его силуэту *(ил. 161)*.

Хороший набросок, выполненный всего за пять минут, не обесценивается. Главное, чтобы в нем было схвачено «живое» ощущение натуры. Надо уметь увидеть самое существенное в изображаемой модели, и обилие подробностей здесь недопустимо *(ил. 163)*.

Набросок — суждение о предметах, составленное на основе полученных знаний, умений и навыков, отбора главного и характерного в натуре. По мере профессиональной подготовки студента можно ожидать и успеха в искусстве наброска, но он дается повседневной тренировкой, практикой в рисовании и умением постоянно наблюдать. Ничто так не развивает глаз, наблюдательность, твердость руки, как повседневная работа. Увлечение поверхностным рисованием не приносит пользы. Иногда срисовывают натуру механически, увлекаясь красивостью, легкостью исполнения. На первый взгляд, такие наброски внешне могут быть привлекательными. Но при внимательном изучении видны все изъяны непрофессионального подхода к изображению. Они не дают той радости познания, которую приносит осмысленное рисование. Несмотря на большое количество набросков, можно найти небольшую часть осознанных рисунков. Поэтому не надо гнаться за количеством набросков, а больше за смыслом и содержанием изображаемого.

Наброски могут выполняться для разных целей, в зависимости от задачи, поставленной художником. Так, они помогают при изучении фигуры человека в подготовке к длительной постановке. Для этого рисуют модель с разных сторон, с целью понять ее движение, пропорции, характер, а также детали, которые необходимо изучать и использовать

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 197.

впоследствии. Студент приучается острее видеть характеристику предмета или человека, пропорции, движения и передавать это скупыми средствами. В короткое время невозможно рассмотреть у человека подробно одежду или обувь. Нас поразило другое — стремительное движение в позе, необычное освещение, красота его выразительного силуэта *(ил. 165)*.

В программном задании, рассчитанном на более длительное время, детали предусматриваются обязательно, в чем и состоит отличие кратковременного или длительного учебного рисунка от наброска.

Лучше всего наброски начинать с длительного, поставив натурщика минут на 20—30, постепенно сокращая время, так как вначале студенты еще не готовы быстро и точно улавливать движения, пропорции, характеристику модели. Затем предложить им рисовать по 5—10 минут, а при необходимости еще короче. Это заставляет студента рисовать напряженно, остро *(ил. 172, 178)*.

При изображении птиц, животных, которых нельзя заставить послушно позировать, необходимо умение быстро рисовать, передавая движение и характер натуры. Если они хорошо и умело выражены, то набросок имеет не только значение полезного упражнения, но и самостоятельную ценность.

В повседневной жизни бывают неповторимые моменты, и если они могут быть запечатлены художником, то только в форме быстрого наброска.

На старших курсах фигура человека изображается более грамотно и выполняется в различных материалах. Задача в постановках усложняется, и студенту приходится прилагать большие усилия в рисовании с натуры, применяя при этом разнообразные знания и умения.

Применение наброска к картине лежит в основе одного из заданий на V курсе.

При исполнении картины художник отбирает к ней материал, делает этюды, различные зарисовки, уточняет место, где происходит событие, и далее приступает к работе. Основное внимание уделяется рисунку одного из персонажей по наброскам. Это позволяет студенту сосредоточивать внимание на образах в будущей картине. Ему предоставляется возможность самостоятельно выбирать позы, пробовать то или иное движение, думать о всей композиции, в то же время решать конкретную задачу. В позе, выражающей нужное нам движение, человек может выстоять считанные минуты. Натура не всегда может позировать точно так, как задумал художник. Поэтому делается несколько рисунков, близких к задуманной позе. А затем уже на основе этих набросков художник выполняет основной, более длительный рисунок, какой ему необходим по эскизу *(ил. 174)*.

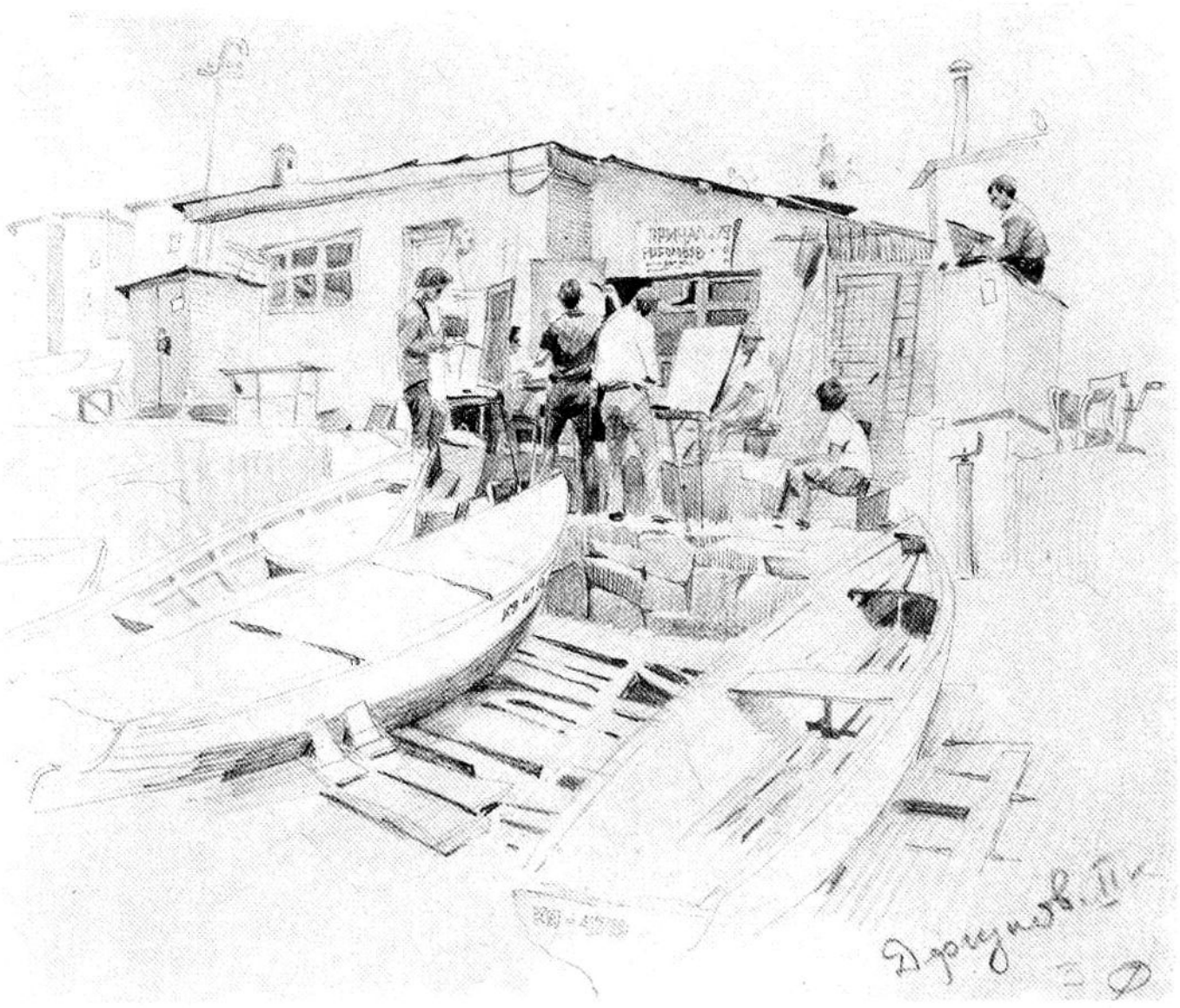
Кроме работы с натуры учащемуся надо постоянно прививать любовь к рисованию по памяти, представлению. Наброски по памяти обычно предлагается делать в конце каждого задания. Студент проходит как бы все этапы длительного рисунка, воссоздает его заново, но в короткое время. Это концентрирует его внимание на главном, развивает память, обобщает впечатления, развивает творческие способности, при этом решаются другие профессиональные задачи.

Огромное значение имеет рисование по представлению и воображению — оно дает возможность свободно выражать идеи и замыслы художника. Это прежде всего относится к работе над картиной и портретом. Рисование по представлению концентрирует знания, полученные во время обучения, подготавливает студента к исполнению картины. Мы в этом убеждаемся на примере многочисленных набросков известных мастеров. Многие известные картины начинались с небольших набросков по представлению: наброски В. Сурикова к картине «Боярыня Морозова», В. Серова к портретам, К. Брюллова к картине «Последний день Помпеи», рисунки Рафаэля, Микеланджело и т. д. По поводу такого принципа рисования Суриков говорил: «...на улицах всегда группировку

161. Набросок головы

162. Набросок портрета

163. Карандашный набросок



164. Зарисовка на пленэре

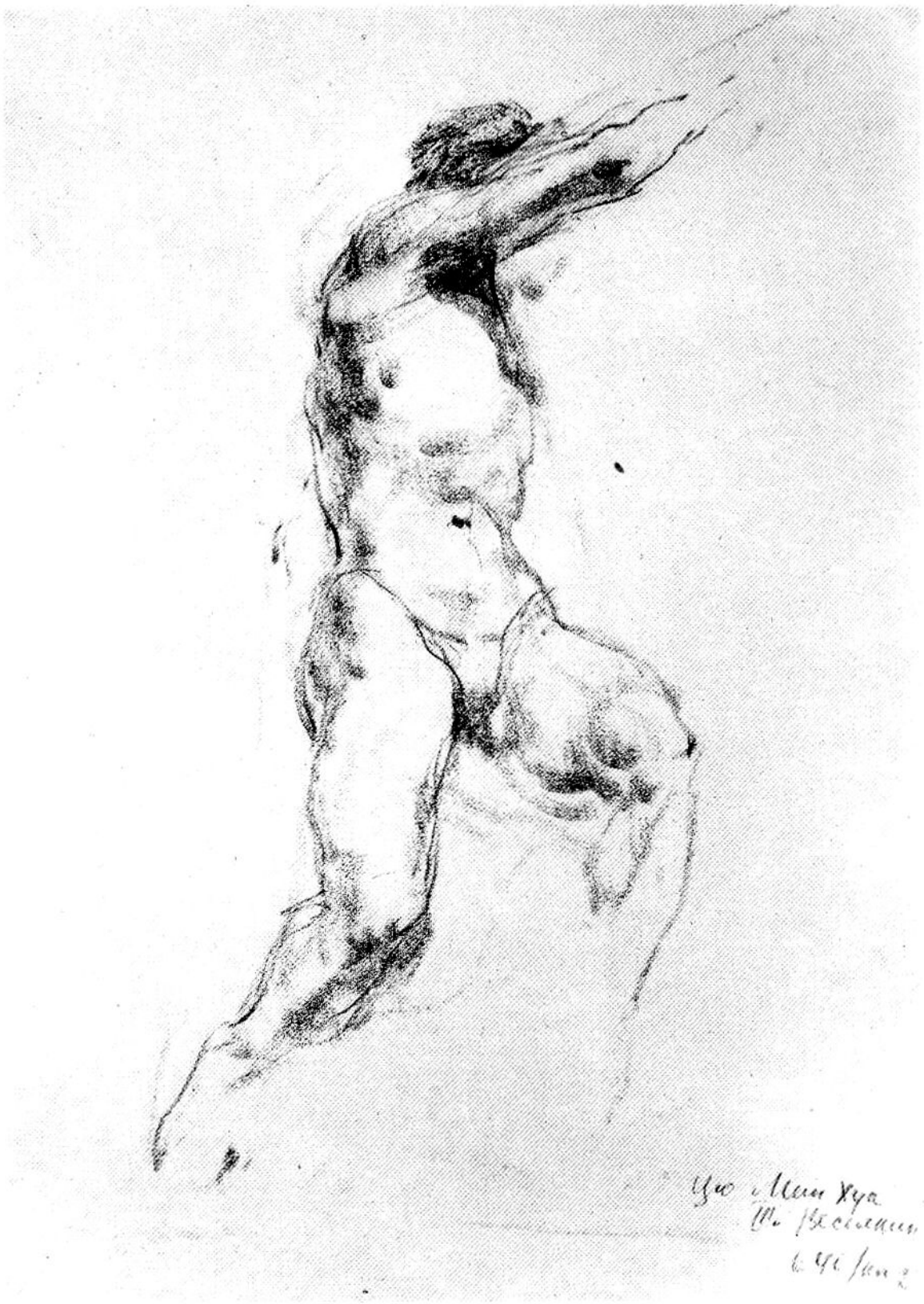
людей наблюдал, приду домой и сейчас зарисую, как они группируются в натуре. Ведь это не выдумаешь. Случайность приучился ценить»[1].

В портретных зарисовках В. Серова часто прорисована голова, а торс или фигура едва намечены линиями, но и это дает нам возможность зримо представить внешность портретируемого.

Дега заметил: «...гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти, тогда происходит претворение увиденного, при котором воображение сотрудничает с памятью. Изображаешь только то, что тебя поразило, иными словами,— необходимо»[2]. Рисование по представлению развивает образное мышление, прививает вкус к самостоятельной работе, открывает красоту в жизни, рассказывает о ней выразительными художественными средствами.

Особый интерес всегда вызывает рисование с движущейся модели. Это рисунок и по памяти, и с натуры, так как он включает в себя и то и другое. Рисующий проводит большую работу по отбору наиболее

[1] Книга для чтения по истории русского искусства. М.; Л., 1948. С. 302.
[2] Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 55.



165. Набросок обнаженной натуры

166. Карандашный набросок

характерного, выявляет закономерности движения натуры. Конкретно это можно сделать в мастерской, предлагая натурщику пройтись туда и обратно. Студенты должны в это время схватить самое характерное в походке модели, передать пропорции очень скромными средствами — иногда всего двумя-тремя линиями. Можно сделать несколько неоконченных набросков на одном листе, и при повторном движении натуры их заканчивать. Ценность таких набросков очевидна, так как художник фиксирует неповторимое движение, необходимое ему для создаваемого художественного образа, выбирая более характерное, интересное. Такие рисунки нужно делать повседневно, в классе и за пределами стен вуза, и т. д. Каждому студенту надо иметь карманный альбом, в котором можно фиксировать все, что интересует художника. Так, у И. Репина было очень много альбомов с набросками портретных

167. Зарисовка пером

168. Набросок портрета

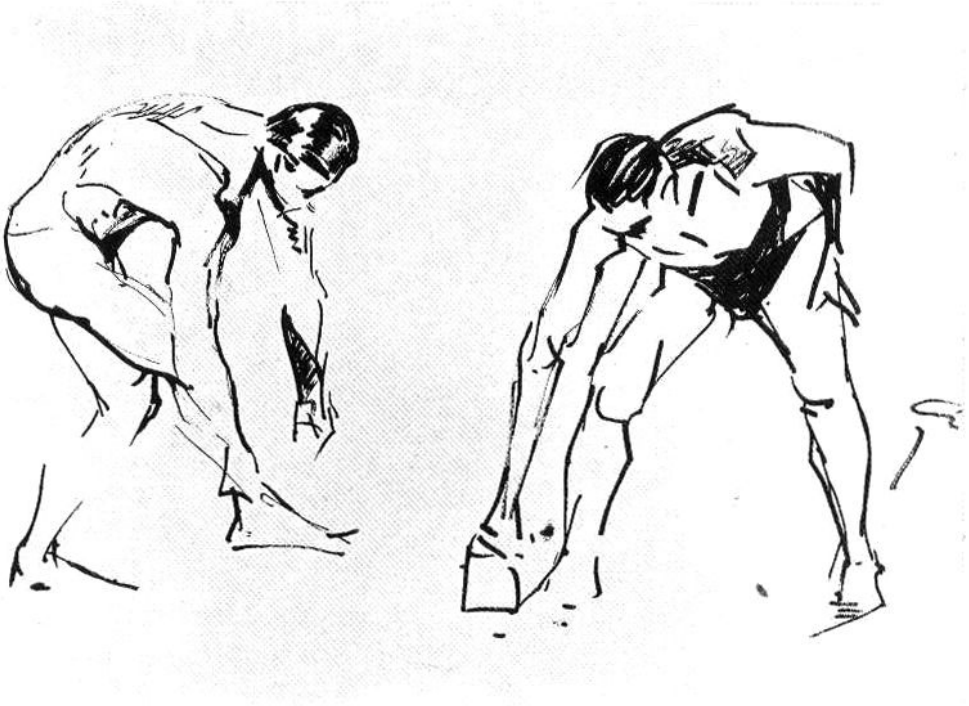
169. Набросок кистью

замыслов, жизненных наблюдений. В. Серов, например, очень часто делал наброски с натуры вместе со студентами в мастерской, где преподавал.

Старые мастера придавали большое значение при выполнении рисунков материалу и технике исполнения. Привлекает внимание техничность и красота их рисунков. Правильный выбор материала к каждому заданию во многом определяет успех в работе. Одни материалы больше подходят для длительных занятий, другие — для коротких. К первым можно отнести графитный карандаш, ретушь, которые будут полезны для начинающих художников. Овладев этими материалами, можно перейти к более трудной технике рисунка, применяя уголь, соус, пастель. Для короткого рисунка можно использовать любой материал. Это зависит от художника, его замысла и выбранной техники исполнения. В набросках хорошо применять цветную и тонированную бумагу. Достаточно тронуть рисунок в нужных местах мелом, чтобы придать предмету объемность, передать свет и пространство.

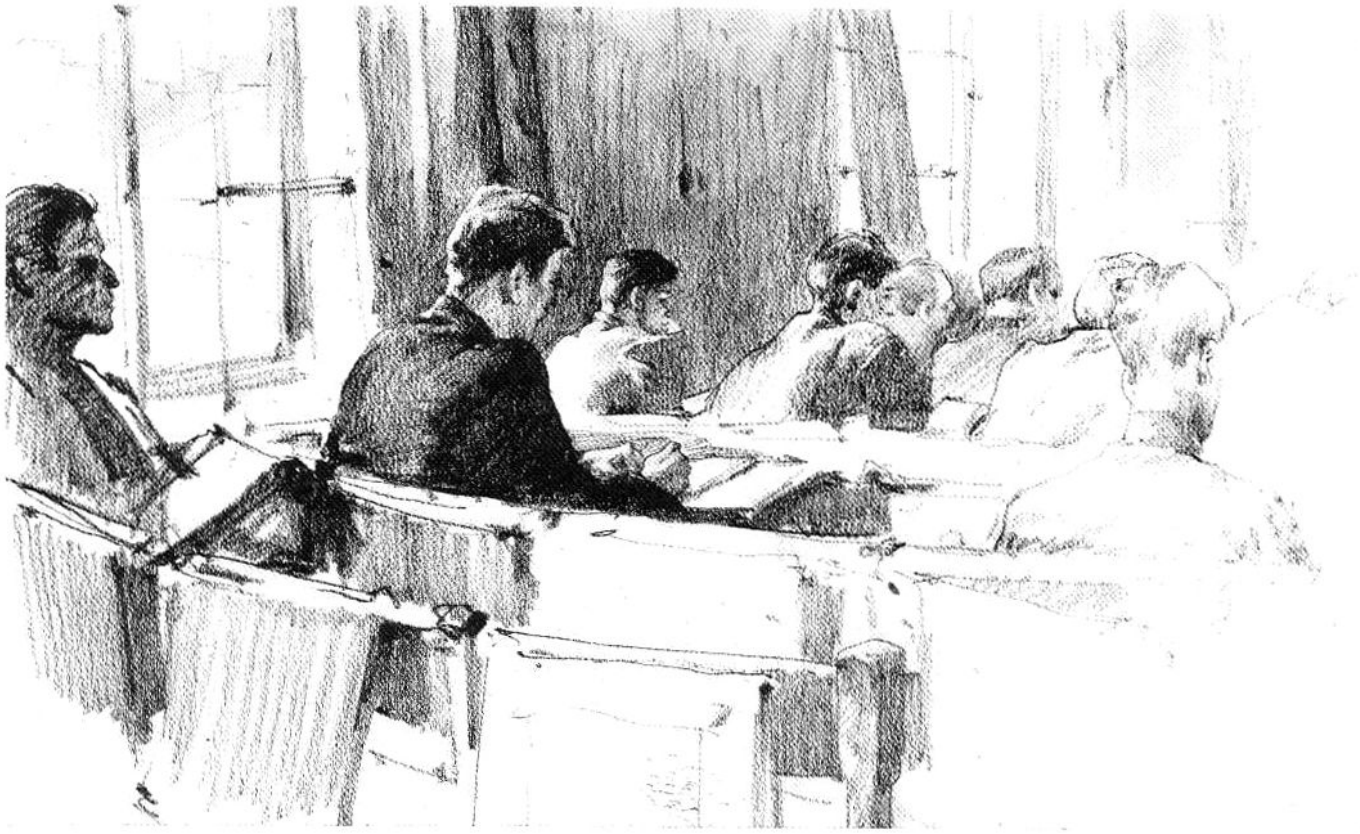
В самостоятельной работе всегда нужно помнить главное: пропорции, движение, характер натуры, как об этом уже было сказано. Начинать

171. Зарисовка фигуры

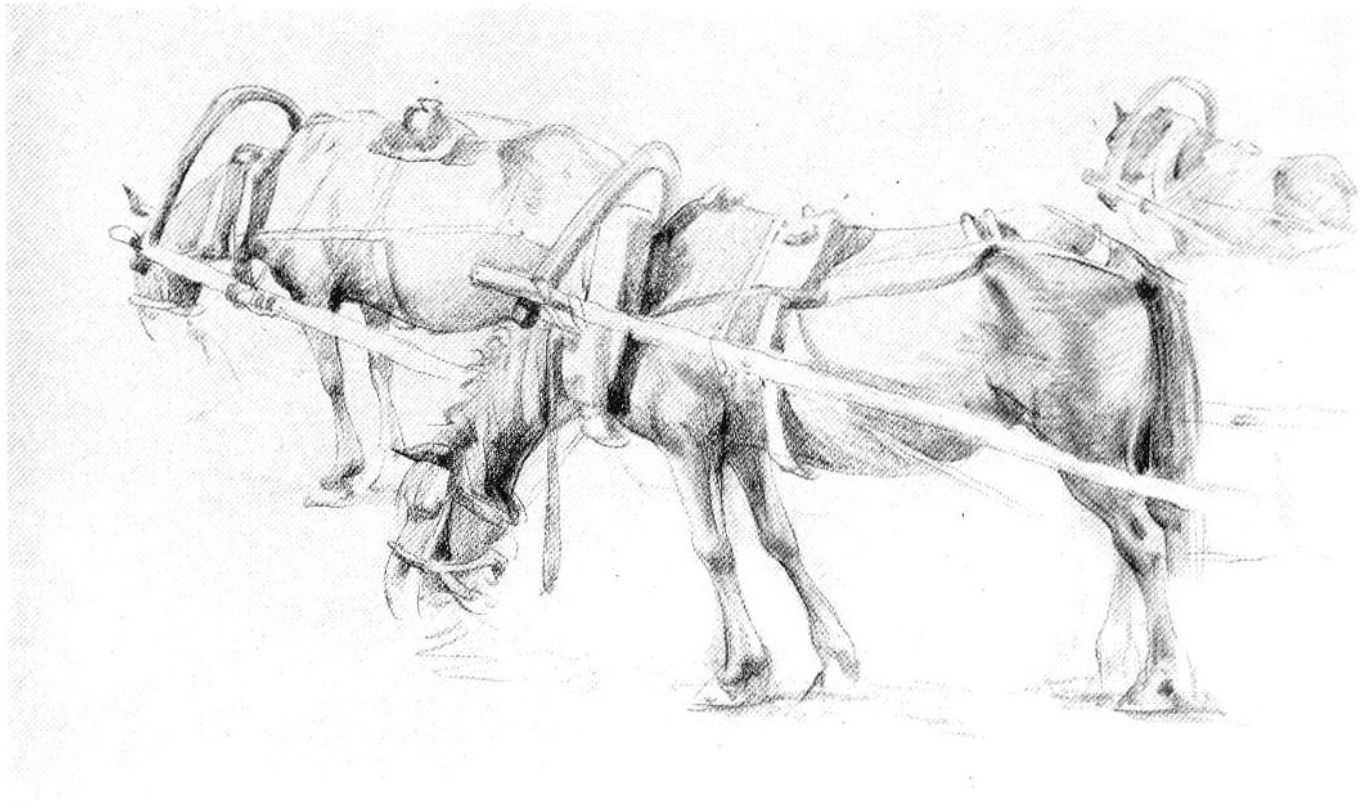


172. Набросок

173. Деревенский мотив



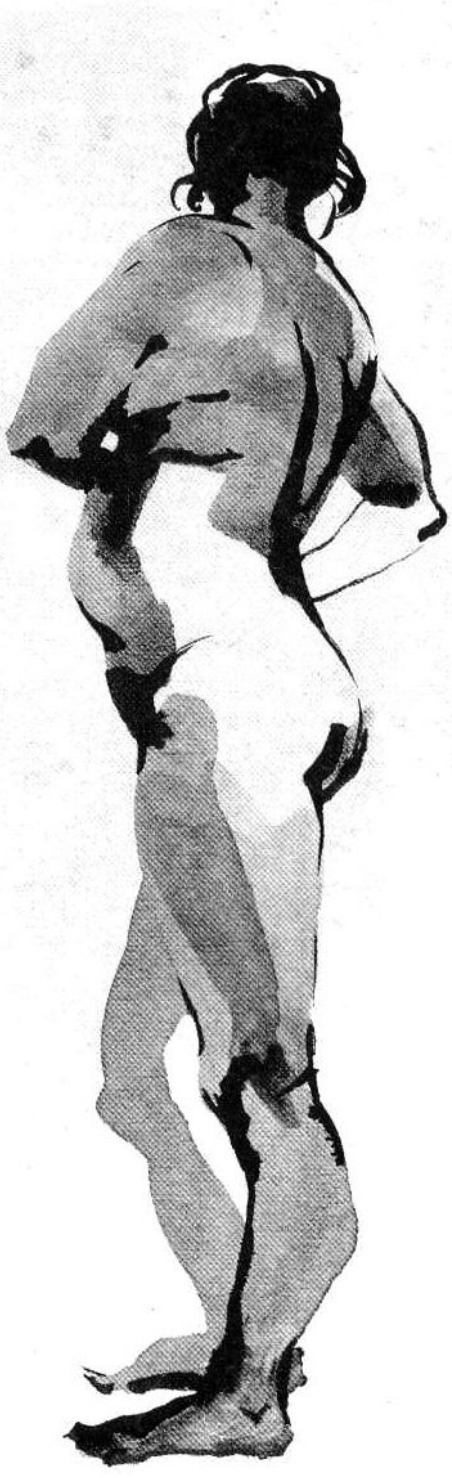
174 На лекции



175. Набросок с натуры

176. Зарисовка к композиции

177. Набросок



178. Набросок кистью

# ОГЛАВЛЕНИЕ


Введение. *Б. С. Угаров* 3
Рисунок гипсовой головы. *В. А. Королев* 4
Рисунок головы человека. *Нен Варлен* 14
Рисунок по памяти после длительного задания. *Нен Варлен* 21
Голова в различных поворотах. *Л. С. Давиденкова* 23
Рисунок гипсовой фигуры. *А. Т. Путтин* 28
Рисунок кистей рук и стопы. *М. С. Копейкин* 36
Мужская фигура с опорой на одну ногу. *А. Л. Королев* 44
Построение фигуры с анатомическим разбором. *И. А. Раздрогин* 52
Рисунок сидящей обнаженной модели. *И. А. Раздрогин* 63
Фигура в двух поворотах с анатомическим разбором. *Н. Н. Репин* 72
Фигура в ракурсе. *О. А. Еремеев* 78
Фигура в движении. *Г. И. Мотошеров* 82
Поясной портрет с руками. *Н. Н. Белоусов* 91
Рисунок фигуры в одежде. *Н. Н. Белоусов* 97
Постановка из двух одетых фигур. *Л. В. Худяков* 102
Постановка из двух обнаженных фигур. *А. А. Дейнер* 107
Рисунок в театральной мастерской. *А. И. Соколов* 111
Рисование интерьеров. *В. А. Воронецкий* 117
Рисунок фигуры человека в интерьере. *И. С. Ковалева* 127
Рисунок в монументальной мастерской. *В. Л. Боровик* 132
Рисунок на холсте под живопись. *О. А. Еремеев* 141
Рисование архитектуры в пейзаже. *В. А. Королев* 145
Эскиз композиции в рисунке. *В. С. Песиков* 162
Учебно-творческая практика. *И. И. Андреев* 168
Значение тона в рисунке. *Н. А. Ивлев* 180
Рисунок на факультете скульптуры. *И. М. Пеннешин* 189
Учебная постановка как средство обучения рисунку. *И. М. Пеннешин* 195
Роль копирования в процессе изучения рисунка. *М. С. Копейкин* 196
О набросках. *Н. Н. Репин* 198



У91 **Учебный** рисунок: Учеб. пособие / Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Акад. художеств; Редкол.: О. А. Еремеев, В. А. Королев, Н. Н. Репин. — 2-е изд., доп. — М.: Изобраз. искусство, 1995. — 216 с.: ил.

ISBN 5-85200-202-X



Учебное пособие содержит методические обоснования основных программных заданий по рисунку. Авторы рассматривают существенные вопросы практики и методики преподавания учебного рисунка. Текст иллюстрирован рисунками учащихся (176 типовых иллюстраций). Первое издание вышло в 1981 году, во втором издании добавлены статьи, иллюстрации, изменен формат.

Для педагогов-художников, учащихся высших художественных учебных заведений, а также широкого круга читателей, интересующихся изобразительным искусством.



У $\frac{4903040000-115}{024(02)-95}$ 41-93 ББК 85.15

*Угаров Борис Сергеевич*
*Королев Василий Андреевич,*
*Нен Варлен и др.*

УЧЕБНЫЙ РИСУНОК

Зав. редакцией *И. И. Березина*
Редактор *Н. М. Лазарева*
Художник *Г. С. Студеникина*
Художественный редактор *Н. А. Шилиев*
Технический редактор *Л. Н. Богатова*
Корректор *Н. Н. Брюсевская*

ИБ № 1178. Учебное пособие
ЛР № 010290 от 02.03.93.
Сдано в набор 02.11.92. Подписано в печать 02.02.94. Формат 60×90/8. Бумага мелованная 115 г.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,0. Уч.-изд. л. 23,80. Усл. кр.-отт. 54,0.
Изд. № 20-321. Тираж 10 000. Заказ 2629. «С» — 129.

Издательство «Изобразительное искусство». 129272, Москва, Сущевский вал, 64

Пленки изготовлены в ГМП «Первая Образцовая типография», 113054, Москва, Валовая, 28
АООТ «Тверской полиграфический комбинат».
170024, г. Тверь, проспект Ленина, 5.